LES ARTS

1910

LES ARTS

1910

LES ARTS

Revue Mensuelle des Musées, Collections
Expositions

NEUVIÈME ANNÉE ✣ 1910



PARIS

GOUPIL & Cie

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, 24



LES ARTS

N° 97 PARIS — LONDRES — NEW-YORK Janvier 1910



J.-M. NATTIER. — Mme BONIER DE LA MOSSON
(A M. Knoedler & Co.)

DEUX PORTRAITS INÉDITS PAR NATTIER



IL n'est point facile de trouver encore d'importants Nattier inédits à présenter au public. On a tant recherché ce maître en ces dernières années que ses œuvres les plus ignorées ont été soigneusement retirées de l'ombre et que les plus médiocres même furent mises en valeur, d'une façon qui n'a pas toujours servi sa gloire. Rares sont les portraits de premier rang, ceux qui font vraiment honneur à ce peintre délicieux et lui permettent de reprendre et de garder sa haute place dans l'école française. Au cours de l'enquête entreprise pour mettre à jour, dans une édition nouvelle, le premier livre qui ait été consacré à l'étude de Nattier, nous avons eu la fortune de retrouver encore quelques-uns de ces morceaux de choix, qui seuls permettent de se faire une idée équitable d'un talent trop souvent superficiel, trop aisément gaspillé par la mode, et qui reste cependant un de ceux qui représentent le mieux, à son époque, la grâce et le goût français.

Parmi les motifs mythologiques dont Nattier a usé et même abusé pour travestir ses modèles féminins, il faut compter les « Dianes » ou les « Nymphes chasseresses ». On les voit figurer dans son répertoire en plus grand nombre encore que les « Flores » ou les « Aurores » ; elles sont plus nombreuses que les « Nuits », les « Muses » et les « Éléments ». Le symbole de la sœur d'Apollon, déjà fort utilisé par Largillière, convient aux jeunes filles qui peuvent se réclamer du patronage de la chaste déesse, et aux femmes moins jeunes, qui aiment à courre le cerf et à se reposer auprès du bel Endymion.

Ainsi voit-on Madame Bonier de la Mosson, Diane par les attributs, et par l'expression, Vénus voluptueuse. Grande et blonde, l'air très doux, ses larges yeux sont pleins de caresses, et le front d'enfant contraste avec la bouche forte et le menton un peu lourd. Le déshabillé mythologique laisse nues les épaules splendides et, jusqu'aux seins, une carnation éblouissante. La chemisette vaporeuse est barrée en sautoir d'une peau de tigre ; l'ample robe se déploie autour de la jeune femme assise au pied d'un arbre, dans un paysage convenu.

Au reste, quels que soient la blondeur semblable, le sourire, le regard également sensuels, la robe olympienne de même transparence, le pinceau virtuose distingue cependant la grande dame de la bourgeoise. Et si sculpturale et si belle que nous apparaisse Madame de la Mosson, elle n'a point cette allure, cette « race » que possède Marie de La Rochefoucauld, duchesse d'Estissac, vêtue aussi en Diane, décolletée de même, les mêmes fleurs dans les cheveux, assise au pied d'un arbre et tenant la flèche dans ses mains blanches. C'est un curieux rapprochement et qui nous montre la part de vérité que peut contenir l'art conventionnel de Nattier et le portrait mythologique.

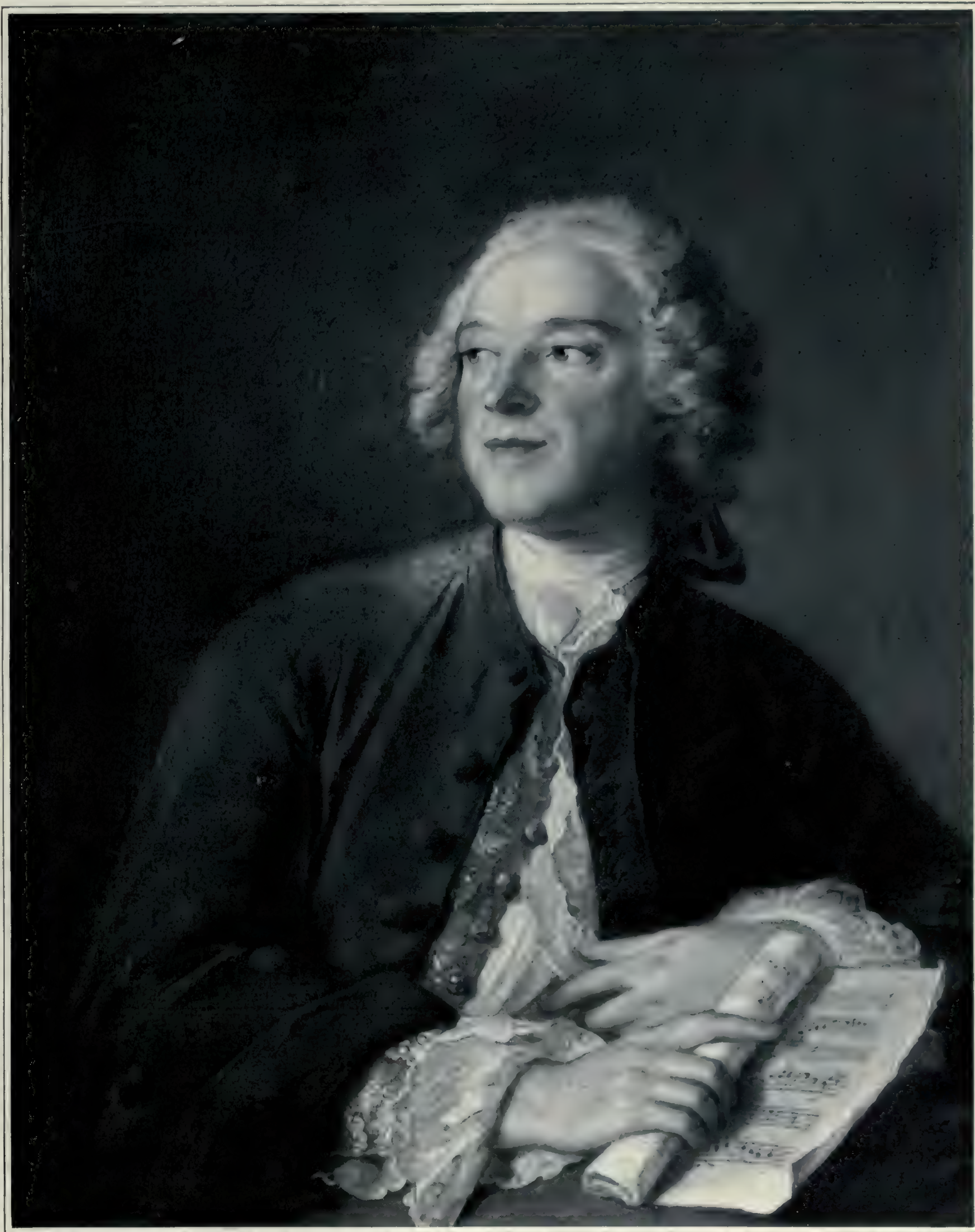
La belle toile qui permet cette instructive comparaison appartient à M. le comte Aimery de La Rochefoucauld. Elle a été gravée au XVIIIe siècle, sous ce titre significatif : *la Chasseuse de cœurs*, et notre nouvelle édition en donne une reproduction directe. Le portrait que nous étudions ici, qui a appartenu au docteur Debatz, de Reims, a été exposé au Salon de 1742, sous l'indication : *Madame Bonier de la Mosson revenant de la chasse*. Cette dame tenait une certaine place dans la société parisienne et recevait noble compagnie en son hôtel de la rue Saint-Dominique. Le mari était un des « curieux » les plus réputés de la capitale. Son « cabinet » était un des plus célèbres, et de ceux dont on ne manquait point de recommander la visite aux étrangers. Il renfermait surtout des collections d'histoire naturelle, avec un laboratoire, une « apothicairerie » aux pots de faïence armoriés, une série de coquillages et de coraux rangés avec magnificence en des meubles sculptés qui remplissaient sept salons d'enfilade. Nattier a d'ailleurs représenté M. Bonier de la Mosson au milieu de ses collections, vêtu d'une somptueuse robe de chambre, la main appuyée sur un volume de l'*Histoire naturelle* de Buffon. C'est le pseudo-Buffon de la collection Rothan, aujourd'hui chez M. Cahen d'Anvers. Il a figuré au Salon de 1746. La belle chasseresse, épouse de ce savant, paraît avoir eu des préoccupations d'une tout autre nature, d'où la coquetterie ne fut point absente.

Le portrait d'homme que nous avons à faire connaître a plus d'importance historique ; ce n'est rien moins que le plus ancien portrait de Beaumarchais. Il est signé et daté de 1755, et sa provenance écarte toute hésitation sur la désignation du personnage. L'iconographie de Beaumarchais n'est pas extrêmement riche ; on a dû se contenter longtemps des profils, dont le plus autorisé, le seul que reconnaisse authentique l'écrivain lui-même dans une lettre de 1784, est le célèbre médaillon de Cochin, gravé par Saint-Aubin en 1773. On a vu paraître à l'exposition rétrospective de 1878 un pastel de trois quarts, avec les mains, par Perronneau (collection de M. Le Breton, de Rouen). L'interprétation de Nattier et celle de Perronneau, qui est sensiblement postérieure, sont, comme on peut le penser, assez différentes. L'une et l'autre cependant sont d'accord pour les traits caractéristiques : le front découvert et bombé, l'œil au regard direct, le nez long et droit, les lèvres charnues et finement souriantes, enfin le menton et la mâchoire forts et carrés, avec les pommettes saillantes.

D'un tel modèle Nattier a su tirer un excellent parti et ne se montre pas inférieur autant qu'on pourrait le croire au maître pastelliste. Le jeune homme est assis devant une table et tient un rouleau de musique. Il regarde vers sa droite, attentif comme s'il écoutait ; le bel habit rouge à parements d'or, le jabot et les manches de dentelle témoignent d'une élégance, qui s'explique par les circonstances où le peintre l'a rencontré. C'est à Versailles sans doute, dans le cabinet de Mesdames de France, où le fils du maître-horloger Caron les instruisait dans la musique. On sait avec quelle discrétion avisée il tenait sa place de confiance auprès des filles de Louis XV. Il ne se contentait pas de donner à Madame Adélaïde ses leçons de chant, qu'il accompagnait sur la harpe ; il composait pour elle et pour ses sœurs presque toute la musique qu'elles jouaient et qu'il savait mettre au niveau de leur princière inexpérience. On voit comment ont pu naître les relations entre le musicien favori de Mesdames et leur peintre attitré.

Nattier venait précisément de peindre l'année précédente le grand portrait de Madame Henriette jouant de la basse de viole, et il avait commencé la toile non moins importante représentant Madame Adélaïde, en musicienne, qui devait faire pendant au portrait de sa sœur. On connaît cette charmante composition dont le Louvre et Versailles possèdent des répliques avec variantes. La princesse, assise de face en robe bleue, lève le doigt d'un joli geste, tandis que l'autre main tient un cahier de musique. Peut-être y déchiffrerait-on les notes que porte le rouleau du portrait de Beaumarchais. Les toiles, en tout cas, sont de la même époque, et, sans qu'on puisse accorder beaucoup de confiance à la ressemblance chez Nattier, nous croyons que notre morceau ajoutera un renseignement de quelque prix à la biographie et à l'iconographie de l'auteur du *Mariage de Figaro*.

PIERRE DE NOLHAC.



J.-M. NATTIER. — PORTRAIT DE BEAUMARCHAIS

(Collection particulière)



Photo Anderson.

TRÉSOR DE LA BASILIQUE VATICANE. — AUTEL PONTIFICAL

LE TRÉSOR DE SAINT-PIERRE DE ROME

Après la grande transformation que l'on a fait subir à la galerie du Vatican, qui, ainsi réorganisée, est devenue une des collections les plus riches et les mieux ordonnées d'Europe (1), on s'est préoccupé au Vatican de mener à bien une autre entreprise non moins digne de la reconnaissance de tous les amateurs d'art. De véritables trésors, des richesses inestimables, soit à cause des matières précieuses qui les composent, soit au point de vue purement artistique, étaient conservés dans la sacristie de Saint-Pierre : des étoffes, des broderies, des bronzes, des objets pour le culte, des ornements sacrés, de différentes époques et de différents styles. Malheureusement, telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous, cette collection n'est pas complète. Étant donné qu'il s'agit du Trésor de Saint-Pierre, on est en droit d'imaginer une collection de richesses d'un prix incalculable, un musée de trésors ayant appartenu à la grande basilique romaine depuis les temps les plus anciens du christianisme, un véritable musée du culte à travers tous les âges de l'Église romaine.

Il n'en est pas ainsi : le Trésor de Saint-Pierre a, malheureusement, été la proie de nombreuses déprédations. Bien peu d'objets ont survécu aux premières invasions des barbares et aux incendies qui ont détruit tant de trésors artistiques de l'ancienne Rome. Si l'on songe, d'ailleurs, que le Trésor a été fondé par Constantin le Grand et qu'il a continué à recueillir jusqu'à nos jours les objets offerts par les papes, les hauts prélats, les souverains, les pèlerins et les fidèles, on peut se faire une idée de la richesse incalculable qui a été amassée pendant tant de siècles. Le moyen âge a dispersé la plus grande partie de ces trésors, et il nous reste seulement comme consolation les anciens inventaires qui mentionnent et décrivent très exactement les nombreux objets qui ont fait partie du Trésor aux différentes époques. Il a donc été fondé par Constantin le Grand, et le *Liber Pontificalis* contient une longue nomenclature de candélabres, de calices, d'ampoules, de patènes, de vases en or et en argent donnés par l'empereur chrétien.

(1) Voir *Les Arts*, septembre 1909.





Photo Alinari.

A. GENTILLI. — CROIX EN ARGENT DORÉ

CHANDELIER

TRÉSOR DE LA BASILIQUE VATICANE



Photo Alinari

DALMATIQUE DITE DE CHARLEMAGNE

TRÉSOR DE LA BASILIQUE VATICANE



Photo Alinari.

DALMATIQUE DITE DE CHARLEMAGNE

LE TRÉSOR DE LA BASILIQUE VATICANE

L'exemple de Constantin fut bientôt et largement suivi. Les papes, les empereurs byzantins et les autres souverains s'empressèrent d'enrichir le Trésor par des dons nombreux et splendides. Le *Liber Pontificalis* et les inventaires du Trésor rappellent les dons de Clovis, de Théodoric, de Justin II qui donna la magnifique croix en argent; de Charlemagne, qui fit cadeau d'un crucifix en argent et de tablettes du même métal, sur lesquelles étaient gravées des vues de la ville.

Durant tout le haut moyen âge, le Trésor de Saint-Pierre eut à traverser des moments bien difficiles et de bien pénibles épreuves. Cette époque de violences et de guerres, de discordes intérieures et d'émeutes, d'incendies et de pillages, ne s'écoula point sans causer au riche trésor des dommages irréparables. Nous savons d'ailleurs qu'en 846, sous le pontificat de Serge II, les Sarrasins s'étant emparés de la basilique la pillèrent entièrement; mais les successeurs de Serge II, Léon IV surtout, s'efforcèrent de reconstituer ces richesses perdues. On peut suivre dans le *Liber Pontificalis* et les inventaires des différentes époques, l'histoire de ce trésor unique, de ses accroissements et de ses transformations, des attentats commis contre son existence et de ses différentes vicissitudes. Ces documents nous apprennent, en outre, que le Trésor de la basilique était nettement séparé de celui du pontificat. Cette division, déjà sensible à la fin du XIIe siècle, apparaît clairement plus tard, quand, le Saint-Siège une fois transporté à Avignon, le trésor pontifical suivit le Pape, tandis que celui de la basilique restait à Rome. Il y continua son existence comme la ville elle-même, traversant des périodes obscures et misérables, et de courts moments de nouvelle splendeur. On trouve trace ainsi des dons superbes faits par Boniface VIII, par le cardinal Stefaneschi, qui enrichit le trésor de la belle peinture de Giotto, par la belle comtesse Constance des Anguillara, qui, en 1330, donna trois grandes courtines en soie, et par six donateurs inconnus, qui, en 1337, firent cadeau d'un antiphonaire enluminé.

Cependant, les soins jaloux des conservateurs du Trésor ne purent pas en empêcher la dispersion presque complète. Ce fut en vain que le Trésor avait réussi à se reconstituer et à survivre aux guerres et aux révolutions qui marquèrent les derniers temps du moyen âge romain. Après tant de périls heureusement surmontés, en 1413, Ladislas, roi de Naples, s'empara de Rome pour la seconde fois, et, pour se venger du Pape, pilla barbarement la ville éternelle. Le Trésor de Saint-Pierre ne fut pas épargné, les envahisseurs détruisirent ou emportèrent tout ce qu'ils purent trouver. Reconstitué encore une fois après le départ du roi, le Trésor fut de nouveau considérablement enrichi. Pendant le XVe siècle des cadeaux très considérables vinrent l'augmenter, parmi lesquels il faut rappeler les peintures et les mosaïques offertes par le cardinal Bessarion, un missel, un bréviaire et plusieurs objets sacrés donnés par l'archidiacre Martin de Roa, un pluvial brodé en or donné en 1474 par le cardinal Philippe Ugonetti, un autre damasquiné, donné par Ange de Capranica, évêque de Palestrine, et plusieurs ornements sacrés offerts par Nello de Bologne, familier de Nicolas V, et par la reine de Chypre.

Tous ces objets précieux, cependant, et les efforts de ceux qui en avaient assuré la conservation, furent malheureusement perdus peu de temps après, en 1527, lors du nouvel et terrible sac de Rome, qui détruisit en quelques jours tant de richesses. — Les dures épreuves du Trésor et ses spoliations cessèrent depuis, jusqu'à l'époque napoléonienne, pendant laquelle une grande partie des richesses qu'il contenait fut emportée en France. Restitué plus tard presque entièrement, le Trésor fut de nouveau réorganisé et c'est sous cette forme qu'il est parvenu jusqu'à nous.

* * *

La plupart des œuvres qui y sont actuellement conservées ont une valeur presque exclusivement matérielle, objets en or et en argent, richement ornés de pierres précieuses. Toutefois, il comprend quelques œuvres qui unissent à la valeur matérielle une haute valeur artistique.

Parmi celles-ci, il faut citer d'abord la grande dalmatique dite de Charlemagne, sur laquelle sont brodées en or et soie, sur fond d'azur, quatre scènes tirées de la vie du Christ.

Sur l'une des deux parties de la dalmatique est représentée la Transfiguration, sur l'autre une figuration du Christ entre la Vierge et saint Jean-Baptiste, et sur les épaules le Cénacle.

Cette œuvre de broderie est un des monuments les plus considérables et les plus beaux de l'art byzantin. Elle porte encore couramment le nom de Charlemagne, bien qu'elle n'ait jamais rien eu à faire avec le grand empereur et lui soit bien postérieure.

Elle n'est entrée dans le Trésor que vers la fin du XVe siècle, car un inventaire de 1361 et un autre de 1454-55, dont l'exactitude est cependant certaine, ne font point mention de cette dalmatique.

C'est un ouvrage de la plus grande beauté, on peut même dire une des plus belles œuvres qu'ait créées l'art byzantin. Elle date, en effet, de l'âge d'or de cet art, qui semble bien avoir prononcé ici ses plus grandes et ses plus pures paroles.

Tous les sujets, ainsi que les motifs ornementaux qui les entourent, ont le caractère nettement byzantin, telle la composition du Cénacle, dans lequel le Christ n'est pas assis, mais assiste debout à la dernière Cène; telles les âmes, qui, représentées sous la forme d'enfants, sont accueillies par Abraham; tel, enfin, le type même du Christ, grand et beau, avec un vêtement blanc et la barbe unie.

Une solennité et une grandeur dignes de l'art classique ennoblissent ces quatre tableaux brodés, qui peuvent être considérés parmi les plus beaux morceaux de l'art médiéval.

L'époque de cette œuvre unique n'est pas exactement établie. Labarte l'attribue au Xe ou au XIe siècle, Didron au XIIe, tandis que Strzygowski la transporte au XVe siècle et Dobbert jusqu'au XVIe. Cependant, on peut l'attribuer avec beaucoup de fondement à la fin du XIe siècle ou au commencement du XIIe, c'est-à-dire à l'époque où l'art byzantin resplendit de son suprême et plus splendide éclat.

Une autre œuvre ancienne est encore conservée dans le Trésor, miraculeusement échappée au sac de Rome de 1527 : c'est la croix de Justin II. Cette croix, avec sa décoration végétale à longues feuilles autour de méandres et de bulbes, est un très intéressant spécimen de l'art du VIe siècle, où apparaît encore, au milieu de la croix, l'image de l'agneau au lieu du monogramme constantinien, qui aurait dû le remplacer. Aux extrémités des deux bras horizontaux sont les portraits de l'empereur Justin et de sa femme Sophie. Sur la croix est gravée cette inscription : « Moyennant le bois avec lequel Christ a défait le genre humain, Justin



envoie de l'aide à la ville de Rome et sa femme un ornement d'honneur. » Les déprédations et les spoliations de tant de siècles n'ont pas épargné d'autres œuvres anciennes, mais quelques objets de la Renaissance ont pu heureusement parvenir jusqu'à nous. Parmi ceux-ci, il faut signaler, avant tout, deux candélabres en bronze doré, richement, splendidement décorés de statues, de mascarons, de chimères, d'animaux, de rubans, etc. Ces très beaux candélabres proviennent directement de l'atelier d'Antonio Pollajuolo. Bien que quelques adjonctions modernes gâtent un peu leur beauté primitive, on y reconnaît la grandeur d'un art pur et noble.

Six candélabres et une croix sont encore attribués, dans le Trésor, comme dans la plupart des *Guides*, à Benvenuto Cellini, malgré que quatre des candélabres apparaissent, à première vue, comme des œuvres bien postérieures à Cellini. Les deux autres candélabres et la croix ne sont pas davantage de Cellini. Sur l'un des bras de la croix est la signature de l'artiste : Antonio da Faenza, qui paraît être aussi l'auteur des deux candélabres plus anciens. Cette œuvre d'Antonio de Faenza est d'ailleurs reproduite dans une gravure signée : *Antonius Gentilis Faentinus aurifex inventor sculpsit anno suæ ætatis LI*, et au bas de la gravure une inscription nous apprend que la croix et les deux candélabres furent offerts à l'autel de Saint-Pierre par le cardinal Farnèse en 1582. L'attribution à Cellini, qui se fondait sur le faux d'un antiquaire, n'a aucun fondement, ni historique, ni artistique. La croix et les deux candélabres ne sont pas de Cellini, mais de cet Antoine Gentili, orfèvre, qui travailla beaucoup à Rome pendant la seconde moitié du XVIe siècle. Ils décoraient l'autel pontifical, et ce fut seulement plus tard, pendant le pontificat d'Urbain VIII, que leur furent adjoints les quatre candélabres plus modernes. Ce fut également Urbain VIII qui fit allonger la croix et insérer au-dessus du groupe d'anges un petit nœud avec les abeilles qui ornent les armoiries de Barberini.

Outre ces œuvres plus anciennes, le Trésor possède une abondante collection d'ornements et d'objets sacrés plus modernes, œuvres diversement intéressantes, plutôt par leur richesse que par leur valeur artistique.

Ainsi, la réorganisation du Trésor de Saint-Pierre ne répond-elle peut-être pas à l'idée que l'on serait tenté de s'en faire. Il faut se contenter de ce que l'on y offre à notre curiosité, et se dire que les lacunes même que l'on y constate ont une signification historique et correspondent aux pages de tristesse et de douleurs, aux jours amers de l'Église.

Photo Alinari.

CROIX EN ARGENT DORÉ, PAR A. GENTILLI
LE TRÉSOR DE LA BASILIQUE VATICANE

ART. JAHN RUSCONI.

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

(Musée du Louvre)

DÉPARTEMENT DES OBJETS D'ART DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

Tenir annuellement le public au courant des accroissements d'un Département du Louvre est devenu tout à fait illusoire. Ce n'est plus par le nombre que s'enrichira dorénavant notre Musée, mais par la sélection qu'on doit souhaiter la plus sévère possible. Et cependant s'il est un Département du Musée que ces dernières années aient comblé de richesses, c'est bien celui des Objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance, et quelques donations considérables jointes à quelques grosses acquisitions inespérées, auraient fourni amplement matières à des études abondantes et variées. En leur donnant un peu plus de recul, et en en faisant masse, peut-être frapperont-elles davantage encore



GOBELETS
Verre émaillé. — Art arabe. — XIIIe siècle
(Don de Mme O. Homberg. — Musée du Louvre)

la curiosité par l'étendue des richesses nouvelles qu'elles ont apportées aux collections nationales au cours des années 1907, 1908 et 1909.

La donation de Madame O. Homberg, la donation par quelques généreux amis de la collection Victor Gay, les legs Seguin et Piet-Lataudrie, sont des événements considérables dans les annales du Département des Objets d'art, et voici quatre noms qui ne périront pas tout entiers, quand ils seront inscrits en lettres d'or sur les plaques de marbre commémoratives des grandes générosités privées.

Les rappeler ici, noter brièvement les éléments essentiels de ces donations, c'est un devoir élémentaire de gratitude dont l'expression perdra de sa personnalité, en s'efforçant de traduire les sentiments de reconnaissance anonyme de la petite élite qui suit avec intérêt ces grands mouvements désintéressés qu'un patriotisme intelligent embellit.

* * *

La donation de Madame O. Homberg, le legs de M. Piet-Lataudrie ont été ici même, dans *Les Arts*, les

objets de longues études que je leur ai consacrées (nº 36, 1904; nº 92, 1909). On me permettra de n'y point revenir longuement, les beaux éléments de ces grandes collections ayant été ici admirablement reproduits. On sait avec quelle rapidité et quel entrain s'était développée en peu d'années la collection de M. Octave Homberg. Devant la disparition soudaine de celui qui l'avait si intelligemment formée, Madame O. Homberg voulut que son souvenir demeurât dans ce Musée qui avait été si souvent son éducateur et son guide, et sa grande libéralité y faisait entrer le splendide vitrail du XIIIe siècle qui venait si heureusement compléter le beau fragment tout récemment acquis par le Musée. Capital pour la Galerie d'Apollon était le curieux chef reliquaire en cuivre doré du XIVe siècle français, de l'ancienne collection Desmottes, comme ne l'était pas moins, pour la série d'Orient musulman, le délicieux gobelet en verre arabe, décoré d'une inscription en lettres d'or et d'une frise circulaire en réseau quadrillé d'un fin perlé en relief.

Quant à la collection Piet-Lataudrie, elle vient d'être exposée avec un éclatant succès, à la place qu'avait occupée durant tous ces mois d'été à la Colonnade la collection de Victor Gay. Le pieux désir de Madame Piet-Lataudrie fut exaucé de voir ainsi réunis pendant quelque temps les objets composant les six donations que M. Piet avait faites au Musée du Louvre, au Musée de Cluny, au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, au Musée des Arts décoratifs, au Musée de Sèvres et au Musée de Niort, sa ville natale. On peut mesurer ainsi l'étendue des collections qu'il laissait à chaque établissement : les charmantes statuettes de Tanagra, et les deux beaux bronzes antiques, la suite de plaquettes de bronze de la Renaissance, la série si bien faite d'émaux peints de Limoges, le charmant ensemble de jolies pièces de ferronnerie, les rares et précieux objets du Moyen Age, et l'incomparable collection de cuivres et de céramiques de l'Orient musulman que le Louvre et Sèvres se partageront pour le plus grand bénéfice de leurs riches séries. M. Piet-Lataudrie fut un grand amateur : son nom suivra au Louvre ceux de Davillier, de Leroux et de Piot qui furent ses amis.



GARNERIUS. — CROIX
Émaux champlevés. — Art limousin. — Début du XIIIe siècle
(Collection Victor Gay)

. ˙ .

N'eut-il pas été lamentable que celui de Victor Gay manquât à cette réunion, de Victor Gay, qui a laissé derrière lui inachevée cette œuvre de si grande érudition du Glossaire archéologique, et cette collection d'études, une des plus curieuses et des plus rares qui aient été formées dans la seconde moitié du XIXe siècle, et dont la dispersion totale aurait été certaine, sans le dévouement éclairé de huit amis du Département des Objets d'art qui en assurèrent le bénéfice à l'État, grâce à un jeu de combinaisons dont il fut parlé en son temps, et qui transformèrent une avantageuse acquisition projetée en la plus belle et la plus précieuse donation qui ait été faite au Musée depuis celles de Davillier et de Leroux?

Je ne me lasserai pas de citer les noms de MM. le baron Edmond de Rothschild, Fenaille, Jules Maciet, Peytel, Théodore Reinach, Jacques Stein, Alfred André et Jules Bruneau, exemples du dévouement le plus complet à une cause artistique, et du désintéressement le plus pur.

Sans avoir à m'occuper en ce moment de la splendide collection de tissus du Moyen Age qui avait été réservée tout entière au Musée des Arts décoratifs, ni même des belles sculptures françaises ou italiennes, et des trois peintures d'École flamande et allemande et de Fra Angelico qui vinrent si heureusement enrichir le Département des Peintures, je me bornerai à citer les objets les plus importants dont l'entrée dans les séries du Moyen Age est un événement d'un singulière portée.



UN SAINT
Émail champlevé et cloisonné
Art allemand XIe siècle
(Collection Victor Gay)

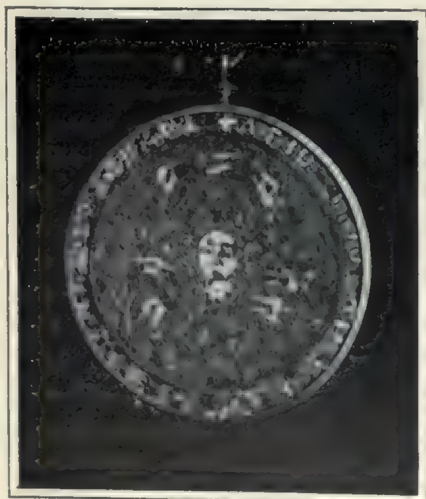
Deux objets me semblent devoir être tout de suite tirés hors de pair : un pion d'échiquier en ivoire et une croix d'émail champlevé limousine. Le pion d'échiquier en os de morse représente le roi : il est assis, trônant, l'épée à la main, entre deux soldats que la voussure arrondie qui l'abrite oblige à se pencher vers lui. Sur la partie postérieure, sous des arcades romanes de plein cintre dont les chapiteaux reposent sur des colonnettes géminées, sont assis des chevaliers, œuvre romane d'un extraordinaire caractère, comparable en importance à la célèbre pièce d'échiquier de l'ancien trésor de Saint-Denis, aujourd'hui au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale où l'on voit un roi porté sur un éléphant.



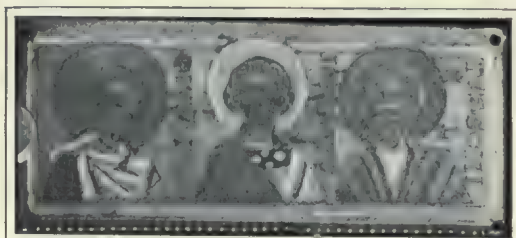
PLAQUE D'AUTEL PORTATIF
Émaux champlevés. — Art rhénan. — XIIe siècle
(Collection Victor Gay)

La croix d'émail est plate, champlevée d'un christ en croix, d'un dessin encore archaïsant, dont les chairs sont émaillées en blanc et blanc rosé sur un fond de cuivre doré, et qui nous donne au-dessus du titulus l'inscription : « *Johannis Garnerius Lemovicensis me fesis* (sic) *fratris mei...* » — incomplète avec une faute — et qui devait se continuer sur l'autre face de la croix qui a disparu. Document d'une importance archéologique bien grande, puisque c'est le premier texte tracé sur un monument d'orfèvrerie de la fin du XIIe siècle, qui nous donne un nom d'émailleur limousin. Que n'avons-nous un monument analogue du frère Raynaud (Reginaldus) dont le nom se trouvait d'après les textes sur une châsse de l'abbaye de Grandmont! Jean Garnier qui dut être un ouvrier laïque, apparaîtra dans la Galerie d'Apollon, l'ancêtre de celui qui, un siècle plus tard, devait signer de son nom d'Alpaïs le beau ciboire, merveille de l'orfèvrerie limousine.

D'autres ivoires, comme d'autres émaux, sont venus se grouper autour de ces deux maîtresses pièces : une belle plaque d'ivoire du Ve siècle, représentant en léger relief un saint nimbé, drapé à la romaine et chaussé de cothurnes, figure très voisine encore de celle qu'on rencontre sur les sarcophages romains, — ou ces splendides plaques d'ivoire ajouré, modelées en fort relief de personnages, enveloppés dans des rinceaux fleuris d'une extraordinaire richesse, tenant des instruments de musique ou combattant à la suite de bêtes qui se poursuivent ou s'attaquent, vestiges d'une superbe boîte d'ivoire arabe dont il faudrait rechercher la suite dans la collection Carrand, au Musée du Bargello de Florence, qui sans doute en partagea



AMULETTE
Émaux cloisonnés. — Art byzantin. — Après 1300
(Collection Victor Gay)



APOTRES
Émaux champlevés. — Art rhénan. — XIIe siècle
(Collection Victor Gay)



MÉDAILLON DE COFFRET
Émaux champlevés. — Art limousin
1re moitié du XIIe siècle
(Collection Victor Gay)



LE ROI. — PION D'ÉCHIQUIER
Os. — Art allemand. — XIIe siècle
(Collection Victor Gay)



UN APOTRE
Ivoire. — Art latin. — V^e-VIe siècle
(Collection Victor Gay)



LE ROI. — REVERS DU PION D'ÉCHIQUIER
Os. — Art allemand. — XIIe siècle
(Collection Victor Gay)

les débris avec Victor Gay. Et quant aux émaux, de quel prix le Louvre (qui n'en possédait aucun) n'aurait-il pas payé un émail cloisonné sur or byzantin, comme cet exquis médaillon représentant l'archange Gabriel, aux émaux translucides éclatants jaunes, verts et violets, de la qualité suprême qu'on rencontre dans les plus beaux émaux du trésor de Saint-Marc, ou des anciennes abbayes d'Allemagne comme à Essen, à Hildesheim ou à Limbourg sur la Lahn? Bien que sans doute postérieur, d'un vif intérêt est encore un disque d'émail cloisonné sur les deux faces, probablement byzantin, avec une tête de Méduse de laquelle naissent une foule de reptiles, et au revers d'une inscription grecque qui semble indiquer que l'objet pouvait servir d'amulette contre la colique. Et quelle influence byzantine se perçoit encore dans cette curieuse plaque ovale avec une reine ou une sainte tenant une palme, d'un étrange hiératisme, aux splendides émaux verts et bleus employés concurremment selon les deux procédés du champlevé et du cloisonné dans quelque atelier allemand du XIe siècle travaillant tout à fait à la façon byzantine.

Si les ateliers français de Limoges étaient représentés glorieusement dans la collection V. Gay par des objets rares, comme la croix de Garnerius, comme un merveilleux disque champlevé d'un griffon en émaux bleus et verts d'une splendeur et d'une profondeur inouïes (provenant d'un coffret jadis conservé à l'abbaye de Conques-en-Rouergue, et où se manifeste encore cette influence byzantine, à laquelle n'échappaient pas ces émailleurs limousins du début du XIIe siècle, à l'heure où la pratique du cloisonné allait définitivement se muer en celle de la taille d'épargne), les ateliers rhénans pré-gothiques, si pauvrement représentés dans les séries de la Galerie d'Apollon, allaient lui apporter quelques pièces belles et rares comme la plaque d'autel portatif où, sur un fond d'émail bleu singulièrement puissant, se détache en réserve, de cuivre doré et gravé hardiment comme par un Nicolas de Verdun, une composition empruntée aux prophéties d'Ézéchiel, recevant mission de l'Éternel de marquer de la lettre *tau* les fronts des fidèles qui gémissent et se lamentent devant les abominations qui se commettent dans Jérusalem.



LA MULTIPLICATION DES POISSONS
Plaque de coffret. — Ivoire. — Art allemand. — Xe siècle
(Don des Donateurs de la collection Victor Gay)

Quelque extraordinaire et rare apport qu'ait été la collection V. Gay pour les Musées nationaux, les événements qui coïncidèrent avec son entrée au Louvre et le bénéfice imprévu que laissa la vente d'une partie de la collection totale, permirent aux amis qui en avaient fait l'acquisition de couronner leur œuvre par le don de deux magnifiques objets, un ivoire et un bronze.

L'ivoire était depuis longtemps connu dans le monde de la curiosité, comme un des meilleurs de la collection

de M. Sigismond Bardac qui en réalisa l'énorme plus-value au cours de l'an dernier. C'est une plaque d'ivoire ajourée, provenant d'un coffret du xe siècle allemand, du temps des Othons, dont les autres parties ou des analogues sont au British Museum et au Musée de Liverpool, représentant la Multiplication des poissons par le Christ, dont l'accent de vie et certaine recherche de caractère de types sont tout à fait rares, et atteignent même à une certaine beauté.

C'est le plus important ivoire qui soit entré au Louvre, depuis les bras de croix donnés par M. Doistau.

Le bronze n'est pas moins précieux, et l'on peut hardiment dire qu'il vient se classer tout à fait en tête de la série. Car si l'Arion de Riccio, légué par le baron Davillier, est plus important peut-être, il est aussi plus compliqué et a perdu sa patine. Tandis que le jeune berger, assis les jambes allongées, tenant sa flûte de Pan d'une main, et s'arrêtant de jouer, en regardant devant lui comme épiant un bruit, dans la jeunesse de ses formes musclées, dans le jeu harmonieux des lignes de son beau corps où le rythme antique se rajeunit au contact de la grâce italienne, a toute la beauté plastique pure et simple d'une œuvre qu'on sent pénétrée du sentiment hellénistique, et la patine grasse, brillante, profonde en augmente encore la souplesse. Ce beau bronze, dont le charme est insinuant, crie le nom d'Andréa Riccio, par tout ce qu'il concède au prestige antique, et par ce type de visage aux lignes pures, sans individualité, dont les cheveux légèrement crépus sont comme une signature de l'homme qui volontiers transformait son nom en celui de « Crispus », et se représentait ainsi dans sa médaille où son buste inséré dans la composition touffue du fameux candélabre du Santo de Saint Antoine de Padoue.



FRAGMENT DÉCORATIF
Ivoire. — Art persan de Mésopotamie
XIIIe siècle
(Collection Victor Gay)



VIERGE
Ivoire. — Art français. — XIVe siècle
(Acquis sur les reliquats de la donation A. de Rothschild)

Au cours de l'automne 1908, le Musée du Louvre recueillait un legs d'une rare générosité et d'une admirable modestie. M. Ch. Séguin déclarait laisser au Musée du Louvre un million, qui pouvait être prélevé, à dire d'expertise, en nature d'objets garnissant son hôtel, ou en argent si les conservateurs du Musée estimaient que les collections qu'il laissait n'offraient pas d'éléments suffisamment précieux pour leurs Départements. Après un examen scrupuleux, le Département des Objets d'art recueillit des émaux champlevés ou peints, des bijoux de la Renaissance, des ivoires, des meubles, une tapisserie des Gobelins, un tapis de la Savonnerie, des montres et des boîtes à miniatures, pour une somme qui put être évaluée à près de 500.000 fr. Pareille somme fut donc réservée pour accroître le legs d'objets d'art de M. Ch.



VIERGE
Bronze doré. — Art allemand. — XIIe siècle
(Don de Mme la Marquise Arconati, MM. P. Garnier, O. Homberg, Martin Le Roy, Peytel, Baron de Schlichting et J. Seligmann)



ATTRIBUÉ A COURTEYS. — L'ÉTÉ
Plaque d'émail faisant partie d'une suite des *Saisons*. — Art limousin, XVIe siècle
(Legs de M. Charles Séguin)

Séguin d'objets de nature assez analogue. Et le hasard combina si bien les choses, qu'il se trouva au même moment disponible un des plus surprenants ensembles d'émaux peints qui put être rencontré, et que ces émaux étaient d'un moment et d'un maître qui n'étaient aucunement représentés dans la Galerie d'Apollon. Ce sont douze plaques d'émaux peints, représentant presque toutes des scènes de la vie du Christ et de la Passion, dont le caractère sauvage du dessin issu des estampes de la fin du xve siècle, et la beauté de couleur des émaux, sont bien caractéristiques d'un maître ou d'une école ralliée autour de ce nom Monvaerni rencontré sur un triptyque fameux jadis dans les collections de MM. Odiot et Cottereau. Et l'avantage infiniment précieux d'une telle acquisition apparaîtra pleinement quand on saura que, d'un coup, le Musée qui n'en possédait aucun, peut montrer aujourd'hui dans la Galerie d'Apollon à peu près autant d'émaux de Monvaerni qu'il y en a dans le monde entier, en Europe et en Amérique. — Nous avons tenu à reproduire ici une splendide plaque ovale et bombée d'émail peint d'une série des Mois de Pierre Courteys, recueillie dans les collections de M. Ch. Séguin, et qui est venue très heureusement rejoindre son pendant dans la Galerie d'Apollon.



LE SPINARIO
Statuette en bronze. — Art florentin. — Début du xvie siècle



A. RICCIO (1470-1532). — JEUNE BERGER
Statue en bronze
(Don des Donateurs de la collection Victor Gay)

En citant encore les très heureux dons d'un groupe d'amateurs d'une petite vierge en bronze doré, d'une majesté et d'une fierté encore toutes romanes ; de M. Radzersdorfer d'un groupe en bronze d'une laitière trayant une vache, où se marque fortement le goût de réalisme flamand dont la petite sculpture n'était pas indemne au début du xviie siècle, — et tout récemment encore, trop tard pour qu'il ait pu être reproduit, d'un très curieux triptyque d'ivoire du xie siècle où quelque atelier de l'Italie méridionale, sans grande imagination, et avec une certaine rudesse d'accent, répétait, avec quelques variantes, les compartiments du grand retable d'ivoire de la cathédrale de Salerne, qui devait alors, dans la fleur de sa nouveauté, jouir d'une grande célébrité, — et de MM. Kelekian et Tabbagh de très excellentes pièces de céramique arabe, je pense avoir épuisé pour l'instant l'énumération des générosités dont le Département des Objets d'art fut véritablement comblé au cours de ces trois dernières années.

Je ne m'attarderai pas au détail des acquisitions qui



ÉPISODES DE LA VIE DU CHRIST

Plaque en émail peint. — Atelier limousin de Monvaerni. — Fin du xv[e] siècle

(Acquis sur les reliquats du Legs Charles Séguin)



LA LAITIÈRE
Groupe en bronze. — Art franco-allemand. — Début du XVIIe siècle
(Don de M. Radzersdorfer)

furent faites par le Département dans le même espace de temps. Toutes furent utiles, n'ayant été réalisées qu'avec la conviction qu'elles apportaient aux Collections nationales des éléments d'intérêt nouveau ou complémentaire.

Je n'en retiendrai que trois qui, dans des domaines bien différents, furent capitales.

Le reliquat de la donation Adolphe de Rothschild permit d'acquérir une petite vierge d'ivoire française du XIVe siècle, dont la grâce infinie, d'allure comme de visage, le charme souriant, nous apportent quelque chose de plus que les vierges que nous avions déjà. Comme le joli petit bronze italien du Spinario, avec l'élégance fine de son corps juvénile, dont toutes les lignes infléchies s'accordent en une si complète harmonie, venait occuper dans la vitrine des bronzes de la Renaissance une place où l'on pouvait s'étonner de ne point le voir depuis longtemps. Les répétitions de ce bronze du *Tireur d'épine*, d'après l'antique, sont en effet nombreuses, et toute grande collection publique ou privée en possède une réplique, toujours avec variante: il fallait cependant que l'épreuve du Louvre fût d'une supérieure beauté. On concédera, j'espère, qu'il en est ainsi.

Enfin la collection d'Orient musulman s'augmentait d'un des plus précieux objets qui y soient entrés, un gobelet de verre émaillé arabe où entrent deux minces frises d'inscriptions en caractères d'or, se développe circulairement une course de trois cavaliers au galop, sur des chevaux blanc, noir et rouge, merveilleuse trouvaille de décor approprié à l'objet, et d'harmonie de couleurs qu'assurent pleinement des émaux épais et opaques sur une surface transparente laissant au trait du dessin noir et rouge une finesse et en même temps une liberté où est demeurée sensible la prestigieuse adresse de l'artiste maniant à main levée son pinceau. C'est un des plus glorieux objets de la série orientale, en face duquel on n'en trouverait à citer que cinq ou six autres conservés au British Museum, au Musée de Dresde, au Musée de Cassel, au château de Wilhelmshöhe, triomphes de l'art de la verrerie émaillée chez les Persans.

* * *

Ces énumérations de richesses, accroissement des collections nationales, sont un devoir de loyauté vis-à-vis du public, qui en est l'usufruitier. Il n'offre pas la mélancolie d'un bilan d'affaires, qui se chiffre par deux comptes, profits et pertes. C'est du moins le souci constant de ceux qui en ont la charge, que dans les résultats d'un exercice n'apparaissent que des profits.

GASTON MIGEON.

LE PSAUTIER DE SAINT LOUIS

ET DE BLANCHE DE CASTILLE

PARMI tous les manuscrits précieux qui nous sont restés du haut moyen âge, il n'en est peut-être aucun dont le renom soit plus grand que le *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille*. C'est à l'Arsenal qu'est aujourd'hui conservé ce joyau (nº 1186), je dirais cette relique si l'origine royale n'en avait été quelquefois mise en doute. Nous ne possédons point, en effet, de preuves irréfutables que ce beau livre a appartenu à saint Louis et qu'il fut auparavant à l'usage de sa mère; mais une tradition si ancienne consacre cette opinion qu'il n'est point possible de n'en pas tenir compte.

Bien qu'il eût alors plus d'un siècle d'existence, le célèbre Psautier ne paraît pas avoir été signalé avant 1335. Cette année-là, on en constate la présence dans le Trésor de la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris. Depuis combien de temps y était-il? Qui l'y avait mis? Est-ce saint Louis lui-même? Jusqu'à présent, il n'y a point de réponses à de telles questions.

Les premières mentions fournies, en 1335 et 1341, par les archives de la Sainte-Chapelle sont très brèves; heureusement un nouvel inventaire dressé quelques années plus tard, entre 1363 et 1377, est rédigé dans des termes un peu moins laconiques. Voici comment y est décrit notre volume :

« *Item*, un très bel Psaultier qui fu à Madame Blanche, mère de Mons. saint Loys: lequel [Psautier] le Roy qui est à présent a fait revestir d'un drap d'or à fleurs de liz; et a fermaux d'or à fleurs de liz. »

Il semble donc que, un siècle après la mort de saint Louis, personne ne songeait à contester la provenance du manuscrit. Charles VI la croyait si assurée qu'il n'hésita pas à faire don d'un drap d'or à la Sainte-Chapelle pour envelopper le Psautier de son glorieux aïeul. Ce drap d'or, nous le possédons toujours. C'est, en réalité, un large morceau de taffetas bleu, doublé de taffetas rouge et semé de grandes et belles fleurs de lis brodées d'or. L'étoffe est bien un peu élimée; mais la pièce est rare, et sa rareté même en fait une relique fort intéressante.

Les divers inventaires de la Sainte-Chapelle qui furent dressés postérieurement au XIVe siècle ne manquent pas d'y signaler l'existence du Psautier. On l'avait déposé d'abord chez le trésorier; il fut mis ensuite au « revestiaire », c'est-à-dire dans la sacristie. Plus tard, jugeant sans doute qu'il n'y avait point de place plus honorable et plus sûre, les chanoines lui donnèrent pour asile l'armoire du maître autel. C'est là qu'il se trouvait lorsque survint la Révolution. A cette époque, on le transporta dans les dépôts nationaux littéraires. Il ne devait pas y séjourner longtemps : sous le Directoire, un arrêté du ministre



PSAUTIER DE SAINT LOUIS ET DE BLANCHE DE CASTILLE (Bibliothèque de l'Arsenal)
Fig. 1 (Fol. 1 vº). — UN ASTRONOME ÉLEVANT L'ASTROLABE, ENTRE UN CLERC ÉCRIVANT ET UN COMPUTISTE

de l'Intérieur l'attribuait à la Bibliothèque de l'Arsenal. Le précieux volume en fut distrait pendant quelque temps pour figurer au Musée des Souverains; mais, en 1871, il venait reprendre définitivement sa place dans le grand établissement littéraire de la rue de Sully.

L'illustration du *Psautier de Blanche de Castille* constitue un document de premier ordre pour les études archéologiques et iconographiques, et, d'une façon générale, pour l'histoire de l'art au moyen âge. Malheureusement on n'en connaît ni l'auteur ni la date précise. Il est assez vraisemblable que nous ignorerons toujours le nom de l'enlumineur à qui nous devons ces belles peintures. Quant à la date, on peut leur assigner les premières années du XIIIe siècle. Elles sont conçues, il est vrai, dans un style archaïque qui les rattache à l'art du siècle précédent; mais certaines particularités et l'écriture même du volume ne permettent pas d'en placer l'exécution à une époque aussi reculée. C'est donc vers le milieu du règne de Philippe Auguste, qui occupa le trône de 1180 à 1223, que fut écrit et peint notre Psautier.

Il ne comprend pas moins de vingt-sept grandes miniatures, dont vingt et une sont consacrées à la représentation des principales scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'est une suite de somptueux tableaux sur fond d'or, une sorte de Bible en images. La miniature qui précède le calendrier *(fig. 1)* doit être considérée comme tout à fait indépendante du reste de l'illustration : elle nous montre un astronome, un computiste et un clerc occupés à mesurer le temps. Vers la fin du volume se trouvent encore quatre tableaux, dont l'un *(fig. 12)* représente : en haut, la Résurrection des morts sortant du tombeau au son des trompettes pour le jugement dernier; en bas, la pesée des actions humaines par l'archange saint Michel. Enfin, une page peinte *(fig. 10)* est entièrement remplie par un B majuscule très orné. Outre ces grandes « histoires », le manuscrit contient neuf belles initiales à miniatures sur fond d'or bruni, comme les tableaux de pleine page. Un spécimen en est reproduit ici *(fig. 13)*.

Il faut compter comme un des charmes de ce livre l'excellent état de conservation dans lequel il se trouve. Ce n'est malheureusement pas le cas aujourd'hui de beaucoup de volumes de luxe, qui, au cours des siècles, ont eu à subir des contacts dont ils ont grandement souffert. Si le *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille* a pu garder ainsi sa fraîcheur, il le doit au soin jaloux avec lequel, jusqu'à la Révolution, il fut tenu étroitement enfermé dans le trésor d'une chapelle, la chapelle royale par excellence. Chacun doit désirer que nous puissions aussi le transmettre intact aux générations qui nous suivront. Afin de préserver dans une certaine mesure ce joyau des livres enluminés, tout en permettant néanmoins aux archéologues et aux historiens de l'art d'y puiser des renseignements précieux, je vais publier incessamment la reproduction réduite de toutes les miniatures sans exception dont il est décoré.

Ici, c'est à un tout autre point de vue que nous nous placerons. Les treize peintures qui accompagnent cette étude



PSAUTIER DE SAINT LOUIS ET DE BLANCHE DE CASTILLE (Bibliothèque de l'Arsenal)
Fig. 2 (Fol. 10). — LA CRÉATION DE LA FEMME



PSAUTIER DE SAINT LOUIS ET DE BLANCHE DE CASTILLE (Bibliothèque de l'Arsenal)

Fig. 3 (Fol. 12). — 1. ADAM ET ÈVE CHASSÉS DU PARADIS TERRESTRE PAR L'ANGE. — 2. ADAM ET ÈVE APRÈS LE PÉCHÉ : ADAM BÊCHE, ÈVE FILE

Fig. 4 (Fol. 13 v°). — 1. L'ARCHE DE NOÉ. — 2. LE SACRIFICE D'ABRAHAM

suffisent amplement à montrer l'intérêt que présente le légendaire Psautier de l'Arsenal. Ce qui en distingue surtout l'illustration et lui donne un attrait tout particulier, ce sont les incomparables fonds d'or sur lesquels se déroulent les scènes. Comment était appliqué cet or dont tant de siècles ont été impuissants à ternir l'éclat ? C'est ce que je vais tâcher d'expliquer.

La disposition générale de sa page étant arrêtée, le miniaturiste se met à la besogne. Avant tout, il a dû se procurer des feuilles d'or ; celles-ci sont d'une ténuité extrême, si minces, disent les vieux traités, que le moindre souffle les ferait s'envoler et se perdre. Ce n'est point, d'ailleurs, par la pose du fond que le travail va commencer. Notre artiste dessine et peint d'abord son petit tableau. Puis, quand tout est sec, il prépare l'*assiette* destinée à faire adhérer la feuille d'or au vélin. Cette assiette se fait avec du plâtre, le plus fin et le mieux broyé qu'on puisse trouver. On le délaie avec un peu d'eau et on y mêle du safran ou du bol d'Arménie pour en atténuer la blancheur qui pourrait transparaître. Lorsque ce mélange est durci, mais non pas complètement, on le détrempe soit avec de la colle de poisson, soit avec de la colle de parchemin, ou mieux encore avec de la colle de gants. La préparation est placée sur un feu doux, car elle doit être employée chaude ou du moins tiède. Une première couche est étendue au pinceau sur le parchemin. Dès qu'elle est bien sèche, on la racle et on l'égalise ; puis on applique une autre couche qu'on laisse durcir et qu'on polit de même. Cela fait, on étend encore une troisième couche, pour laquelle on joint à la colle une certaine quantité de blanc d'œuf. Aussitôt que cette dernière couche est posée, tandis qu'elle est encore bien liquide et toute chaude, sans perdre un instant, la feuille d'or est appliquée prestement sur l'assiette, à laquelle on la fait adhérer dans toutes ses parties : l'opération est délicate. Ensuite on laisse sécher. Il ne reste plus qu'à donner à l'or cet aspect étincelant qui nous charme. Au moyen âge, comme de nos jours, c'est par le brunissage qu'on l'obtient. Il suffit de frotter avec précaution la surface dorée avec un objet très dur et bien poli : jadis on se servait volontiers d'une agate ou d'une dent de loup. Un praticien du XIVe siècle, Pierre de Saint-Omer, adresse à ce sujet de sages conseils aux miniaturistes de son temps : Pour brunir l'or, dit-il, commence par frotter doucement, de peur de gâter tout, puis plus fort, enfin si fort que ton front s'en couvre de sueur.

Quant aux peintures elles-mêmes, elles sont, je le répète, tout à fait archaïques et nous apparaissent comme l'œuvre d'enlumineurs imbus encore des traditions du XIIe siècle. J'en signalerai quelques traits caractéristiques, non pas certes pour critiquer la naïveté et la savoureuse gaucherie des artistes, mais pour que l'attention soit attirée sur divers détails qui pourraient échapper. Gaucherie et naïveté, d'ailleurs, ne sont que des mots. Si les miniaturistes du Psautier revenaient sur terre et voyaient nos peintures modernes, savons-nous ce qu'ils en diraient? Ne les jugeraient-ils pas fades, décolorées et d'un réalisme indécent? Ceux qui ont peint ces pages avaient évidemment un autre idéal et ne s'absorbaient point dans l'étude de la nature. On ne saurait du moins leur contester certaines qualités peu communes. La noblesse de leurs conceptions, leur merveilleuse entente de l'ornement, leur sincérité forcent l'admiration et arrêtent le sourire que les imperfections allaient provoquer.

Parmi ces imperfections, il en est une toutefois qui, aujourd'hui, nous semble à peine excusable. On remarquera sans grand effort que pendant une longue période du moyen âge le sol est presque toujours figuré par un simple trait onduleux et tourmenté. Si les peintres ont été conduits à adopter généralement cette formule, c'est qu'ils dessinaient leurs personnages isolément, sans se préoccuper en aucune façon de les grouper et de les disposer sur un même plan. Les gestes qu'ils leur prêtent, d'autre part, sont souvent excessifs et peu justifiés : des jambes se lèvent sans raison plausible. Or, il faut un point d'appui à tout cela. Le sol serpentera donc et sera chargé de remettre les choses en place. Le médaillon du bas de la figure 5, qui représente la Visitation, nous offre un exemple assez typique de ce procédé enfantin. Ayant dessiné la tête de l'une des saintes femmes un peu au-dessous de celle de l'autre, l'artiste se trouvait dans l'obligation de prolonger aussi le corps de sainte Élisabeth et de lui mettre les pieds plus bas que ceux de la Vierge. C'est, comme on peut le voir, un repli de terrain qui est venu fort à propos rétablir l'équilibre des figures si malencontreusement compromis.

Cette méthode naïve n'est d'ailleurs point propre aux illustrateurs du *Psautier de Blanche de Castille*. Plus d'un siècle encore après eux leurs successeurs ne procéderont pas autrement. Nous pouvons nous étonner, certes, de voir des générations de dessinateurs donner dans un tel travers : il serait injuste d'en faire reproche à l'un d'eux en particulier. Ces défauts sont imputables à l'époque et non point à tel ou tel miniaturiste.

Il ne faut pas oublier non plus que nous sommes à la fin de la période qu'on a nommée assez justement la période hiératique. A ce moment encore, la simplicité voulue des images, qui ne donnent que le squelette des scènes, interdit à l'artiste tout ce qui ne concourt pas directement et immédiatement à l'illustration du texte sacré. Presque point d'anecdotes, ni de ces à-côtés dont useront et abuseront quelquefois les enlumineurs des XIVe et XVe siècles. Ici nous n'avons que des lignes sévères. Bien que, dès le règne de Philippe Auguste, un mouvement se soit déjà produit chez les miniaturistes pour briser les moules étroits de leurs devanciers, l'illustration du *Psautier de Blanche de Castille* est encore pour ainsi dire géométrique. A peine y peut-on noter quelque détail superflu, quelque timide et furtif coup d'œil sur la nature vivante. Sans doute il n'est pas indispensable, par exemple, dans l'Annonce aux Bergers *(fig. 6)*, qu'un bouc se dresse contre le tronc d'un arbre pour y brouter une feuille ou que deux béliers, au premier plan, s'élancent l'un contre l'autre et se choquent le front. Mais ces échappées sont rares ; et l'on ne trouve guère dans nos miniatures, en dehors des personnages, que les objets strictement nécessaires pour situer les scènes.

PSAUTIER DE SAINT LOUIS ET DE BLANCHE DE CASTILLE (Bibliothèque de l'Arsenal)

Fig. 5 (Fol. 16). — 1. L'ANNONCIATION. — 2. LA VISITATION

Fig. 6 (Fol. 17 v°). — 1. LA NATIVITÉ. — 2. L'ANNONCE AUX BERGERS

Il en est plusieurs qui se passent en plein air, comme la Séance d'Astronomie *(fig. 1)*, la Création de la Femme *(fig. 2)*, l'Expulsion d'Adam et d'Ève hors du Paradis terrestre *(fig. 3)*, le Travail du premier Homme et de la première Femme *(fig. 3)*, le Sacrifice d'Abraham *(fig. 4)*, la Visitation *(fig. 5)*, l'Annonce aux Bergers *(fig. 6)*. Or, comment l'artiste nous montrera-t-il que nous sommes dans la campagne? Tout étant disposé sur un fond d'or, il ne saurait nous donner cette impression qu'en figurant quelques objets très caractéristiques.

Les plantes seules, semble-t-il, étaient capables d'éveiller l'idée du plein air; et ce sont bien, en effet, des plantes qu'on voit dans toutes ces miniatures. Mais je ne pense pas qu'il soit possible au botaniste le plus avisé d'en déterminer l'essence. Chênes ou palmiers? Chardons, artichauts ou champignons? C'est purement du symbolisme. Tout au plus dans la scène de l'Entrée du Christ à Jérusalem *(fig. 11)* constaterons-nous, entre les mains des Juifs debout sur les murailles, la présence de palmes. Quant aux branches qu'ils jettent au passage de Jésus, que sont-elles? Quel est aussi le rameau que la colombe de l'arche rapporte à Noé *(fig. 4)*?

Peut-être ces artistes sont-ils impuissants à représenter les objets naturels, qu'ils connaissent cependant et qu'ils voient chaque jour; mais il y a en outre chez eux un parti pris évident de stylisation hiératique. Qu'on examine le lis classique de la Vierge à la scène de l'Annonciation *(fig. 5)*. Ce bâton planté dans un vase et dont la pointe s'épanouit en fleuron n'est pas un végétal, c'est un sceptre, le même qu'on verra aux mains du roi David *(fig. 10)*. L'erreur toutefois serait grande de regarder nos enlumineurs comme des ennemis obstinés du réalisme : ils ne dédaignent certes pas le détail pittoresque, seulement ils ne l'accueillent que lorsqu'ils en peuvent faire un accessoire indispensable à la mise en scène de leur sujet. Observons, par exemple, la pesée des bonnes et des mauvaises actions par l'archange saint Michel *(fig. 12)*. A gauche, un groupe d'hommes en attend anxieusement le résultat : c'est de ce côté que sont les bonnes œuvres. Dans l'autre plateau, tout le mal a été placé. Cependant le bien l'emporte, au désespoir des démons. Aussi l'un d'eux pose-t-il sans vergogne la main sur la branche de la balance, tandis qu'un de ses compagnons, un petit diable horrible, plus audacieux encore, harponne effrontément le plateau de son croc et tire de toutes ses forces.

C'est surtout dans la composition des ornements que les artistes de cette époque laissent volontiers leur fantaisie déployer ses ailes. Là, du moins, ils sont libres. Ils n'ont point de rivaux dans l'art de décorer une page et de former les grandes initiales. Que ces enlumineurs aient été d'exquis ornemanistes, la preuve



PSAUTIER DE SAINT LOUIS ET DE BLANCHE DE CASTILLE (Bibliothèque de l'Arsenal)
Fig. 7. (Fol. 18). — 1. L'ADORATION DES MAGES. — 2. LA PRÉSENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE



PSAUTIER DE SAINT LOUIS ET DE BLANCHE DE CASTILLE (Bibliothèque de l'Arsenal)

Fig. 8 (Fol. 22). — 1. LE LAVEMENT DES PIEDS. — 2. LA CÈNE

Fig. 9 (Fol. 24). — 1. LE CHRIST EN CROIX ENTRE LA VIERGE ET SAINT JEAN. — 2. LA DESCENTE DE CROIX. (Dans les deux médaillons, *à gauche :* LA NOUVELLE LOI OU L'ÉGLISE SYMBOLISÉE PAR UNE REINE TENANT LA CROIX ET LE CALICE ; *à droite :* L'ANCIENNE LOI OU LA SYNAGOGUE VAINCUE, SYMBOLISÉE PAR UNE REINE S'AFFAISSANT SUR ELLE-MÊME ET LAISSANT ÉCHAPPER UNE LANCE BRISÉE ET LES TABLES DE LA LOI.)

en est faite depuis longtemps, et le spécimen de décoration qui est donné ici *(fig. 10)* suffirait peut-être seul à convaincre de leur habileté et de leur goût. La page entière est occupée par un B majuscule, début du psaume *Beatus vir qui non abiit.* De ces rinceaux qui se doublent, se dédoublent, se courbent harmonieusement, s'écartent maintenus par des coins, puis s'enlacent et se retournent, pour s'épanouir en feuillages gras, de ces lignes croisées avec art et savamment enchevêtrées, la lettre jaillit, inattendue et de forme impeccable. — Il y aurait à faire beaucoup d'observations au sujet de ces très curieuses miniatures. C'est assez d'en avoir présenté quelques-unes ; mais je ne saurais pourtant me dispenser de signaler une grande initiale peinte *(fig. 13)* qui offre un intérêt tout à fait exceptionnel. La dame qu'on voit là, adorant et priant, un genou en terre, les mains jointes, n'a rien d'hiératique : c'est une contemporaine de Philippe Auguste, habillée et coiffée à la mode du XIIIe siècle commençant. La question est de savoir si l'artiste a voulu représenter vraiment Blanche de Castille, comme on s'est plu à le penser. C'est là un peu une pétition de principe : car, si nous avions l'assurance que la dame en prière est la mère de saint Louis, l'origine royale du Psautier apparaîtrait du même coup hors de discussion.

Après avoir constaté que le volume a été certainement écrit pour une femme, puisqu'il renferme les mots : *me miserrimam peccatricem,* j'indiquerai brièvement les raisons qui peuvent être alléguées, soit pour, soit contre l'authenticité du portrait de la reine Blanche.

Voyons d'abord l'opinion contraire.

La présence dans le calendrier de divers noms de saints anglais ou picards a fait naître l'hypothèse que le livre aurait été exécuté soit pour une dame picarde habitant l'Angleterre, soit pour une Anglaise vivant en Picardie. L'argument ne me paraît pas tout à fait concluant. La plupart de ces saints, en effet, étaient, au temps de Philippe Auguste, presque aussi généralement vénérés dans le diocèse de Paris que dans leur propre pays. Le calendrier contient, en revanche, les noms de deux saintes très parisiennes, sainte Geneviève et sainte Aure : la première figure même dans les



PSAUTIER DE SAINT LOUIS ET DE BLANCHE DE CASTILLE (Bibliothèque de l'Arsenal)
Fig. 10 (Fol. 30 v°). — GRAND B INITIAL. — EN HAUT, DAVID ASSIS SUR SON TRONE DICTE SES PSAUMES A UN SCRIBE ; EN BAS, DAVID DEBOUT A COTÉ DE SON TRONE DONNE DES INSTRUCTIONS A QUATRE DE SES SUJETS ; DANS L'INTÉRIEUR DU CADRE SUR UNE BANDE BLEUE LES MOTS *eatus vir qui non abiit*

PSAUTIER DE SAINT LOUIS ET DE BLANCHE DE CASTILLE (Bibliothèque de l'Arsenal)

Fig. 11 (Fol. 21 v°). — 1. LA RÉSURRECTION DE LAZARE. — 2. L'ENTRÉE DE JÉSUS A JÉRUSALEM

Fig. 12 (Fol. 169 v°). — 1. DEUX ANGES SONNANT DE LA TROMPETTE ET FAISANT SORTIR LES MORTS DE LEURS TOMBEAUX. — 2. LA PESÉE DU BIEN ET DU MAL PAR L'ARCHANGE SAINT MICHEL

litanies. Sans doute le culte de sainte Geneviève s'était répandu au delà des limites de l'Ile-de-France; mais, à ma connaissance, il n'y a guère d'exemples que le nom de sainte Aure ait été inscrit sur un calendrier hors de la région parisienne. Rien ne s'oppose donc à ce que Paris soit considéré comme lieu d'exécution de ce riche volume.

On a remarqué également que la dame ne porte point la couronne royale : d'où suivrait que le miniaturiste n'a pas eu le dessein de figurer une reine de France. Là encore l'objection ne me semble pas décisive. En effet, Blanche de Castille avait épousé le futur Louis VIII en 1200, et c'est seulement en 1223 que celui-ci monta sur le trône. Pendant vingt-trois ans, la mère de saint Louis, bien qu'étant l'un des personnages les plus considérables du royaume, ne fut donc point en droit de porter la couronne. Or, autant qu'on en peut juger, c'est bien dans les vingt premières années du XIII[e] siècle que le volume a été écrit et enluminé, c'est-à-dire à une époque où Blanche de Castille était, non pas la Reine, mais simplement la belle-fille du Roi.

Quant aux arguments qu'on peut invoquer en faveur d'une origine illustre, ils sont multiples.

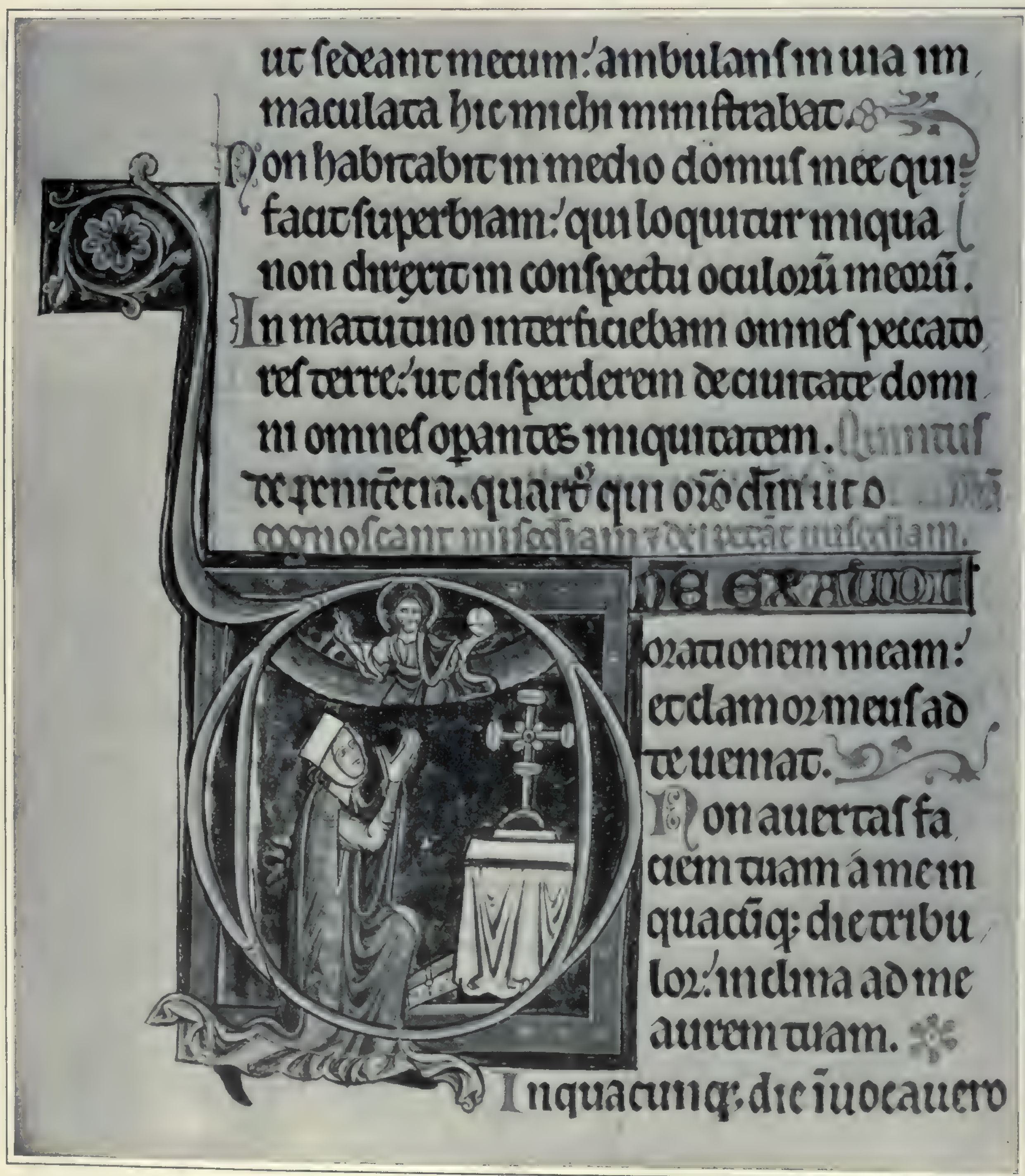
D'abord, le luxe exceptionnel du manuscrit ne permet vraiment pas de supposer qu'il a été fait pour une dame d'un rang médiocre.

D'autre part, est-il bien admissible que le hasard seul ait guidé l'enlumineur quand il décorait les pages de fleurs de lis en si grand nombre?

Enfin, de ce que nous constatons la présence du Psautier à la Sainte-Chapelle en 1335 seulement, c'est-à-dire soixante-cinq ans après la mort de saint Louis avons-nous le droit de conclure qu'il venait d'y entrer? N'y était-il pas depuis longtemps déjà?

Voici bientôt six siècles, en tout cas, que le volume est regardé comme une relique de saint Louis et de sa mère. Malgré toutes les recherches, aucune preuve, en somme, n'a été produite à l'encontre de cette respectable et séduisante tradition. Nous pouvons donc, je crois, la continuer et dire comme par le passé : ce beau livre est le *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille.*

HENRY MARTIN,
Administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal



PSAUTIER DE SAINT LOUIS ET DE BLANCHE DE CASTILLE (Bibliothèque de l'Arsenal)
Fig. 13 (Fol. 122 v°). — UNE DAME (PEUT-ÊTRE BLANCHE DE CASTILLE), A GENOUX DEVANT UN AUTEL, IMPLORANT LE SEIGNEUR QUI PARAIT DANS UN NUAGE, BÉNISSANT ET TENANT UN GLOBE

N° 98 LES ARTS Février 1910



Compagnia Rotografica.

LA STATUE DE NIOBE

découverte à Rome dans des terrains appartenant à la Banque Commerciale Italienne (siège social à Milan), déposée au château des Sforza à Milan, et revendiquée par le syndic de Rome comme appartenant à la Ville

LES TABLEAUX DE VAN DYCK

Au Musée du Prado (Madrid)

Le musée du Prado est incontestablement la plus riche collection de peintures qui soit au monde; rien n'approche de cette galerie de merveilles réunies par deux dynasties de souverains épris d'art. Cet attrait pour les belles choses, inné chez Charles-Quint, devint goût dominant chez Philippe II et passion jamais assouvie chez Philippe IV. Aussi rien d'étonnant à ce que ce dernier, toujours à la recherche de chefs-d'œuvre, ait fait venir en Espagne, un certain nombre de toiles de Van Dyck. A celles-ci s'ajoutèrent, un peu plus tard, celles apportées par la reine Elisabeth Farnèse, la seconde femme de Philippe V, le premier des Bourbons d'Espagne.

Mais, avant de passer en revue les ouvrages de Van Dyck renfermés dans les galeries du Prado, qu'on nous permette de rappeler les grandes lignes de sa biographie.

Antoine Van Dyck, né à Anvers, le 22 mars 1599, la même année que Velazquez, à moins de trois mois de distance, commença son apprentissage de peintre en 1610, chez Hendrick Van Balen; reçu, en 1618, franc-maître de la confrérie de Saint-Luc, il devient alors le collaborateur de Rubens, auquel il doit une grande part de son talent. Entre 1620 et 1621, il fait un premier séjour de quelques mois à Londres; puis, après avoir passé, à son retour d'Angleterre, un peu plus d'un an dans sa patrie, il part pour l'Italie où il reste de 1623 à 1627; il revient ensuite à Anvers, s'y fixe pendant sept années, retourne à Londres, où, en 1632, il est nommé peintre en titre de Charles Ier; il meurt dans cette dernière ville, le 9 décembre 1641, avant d'avoir atteint ses quarante-trois ans.

Van Dyck, personne ne le conteste, est un des plus grands maîtres de la peinture : on peut dire qu'il a trouvé une forme d'art nouvelle que l'Angleterre n'oubliera plus ; Reynolds et Gainsborough lui doivent le meilleur de ce qu'ils ont été. Personne mieux que Van Dyck n'a compris l'élégance noble et raffinée des princes et des gentilshommes qui ont posé devant lui ; personne n'a su donner comme lui une valeur et un charme à un port de tête, à une attitude, à une main. Jamais l'on n'insistera assez sur la délicatesse, l'aisance, la liberté de ses effigies. Quelle merveilleuse entente des ajustements, quel génie dans la façon dont il vêt ses modèles ! Ses valeurs si riches, ses transparences si fraîches, il les obtient à l'aide des tons les plus simples, de gris, de blancs, de rouges, de noirs savamment calculés, nuancés et opposés. Jamais chez lui de dureté; sa matière est toujours claire et limpide ; rien n'y rappelle cette espèce de maçonnerie dont ont tant abusé certains peintres.

Van Dyck, quoique Flamand et bien Flamand, diffère de ses compatriotes, par cette distinction particulière dont il a imprégné presque toutes ses productions, particulièrement ses portraits. Il porte si loin cette qualité que, dans la série de ses portraits gravés de confrères et d'amis, tous, sans exception, semblent des cavaliers accomplis, et ces effigies n'en sont pas moins pour cela franches et véridiques.

Est-ce pour ce sens de la distinction si remarquable et si spéciale que certains, selon la pittoresque boutade de Maxime du Camp, pensent que ce qu'il y a de mieux chez Rubens, c'est Van Dyck ? Laissons ce dire pour ce qu'il vaut; laissons aussi de côté l'interrogation posée par Eug. Fromentin, dans *les Maîtres d'autrefois*, à savoir : comment Van Dyck aurait conçu la peinture, s'il n'avait pas connu Rubens; Van Dyck a créé des chefs-d'œuvre avec ses compositions religieuses, avec ses tableaux profanes, avec ses portraits; cela nous suffit amplement.

La contribution de Van Dyck en tableaux religieux au Prado comprend cinq toiles : *Le Baiser de Judas, le Couronnement d'épines, la Déposition de croix, Saint Jérôme pénitent* et *Saint François d'Assise en extase*.

Le Baiser de Judas réunit deux épisodes : *le Baiser de Judas* proprement dit et *Saint Pierre tranchant l'oreille de Malchus*, le serviteur du grand prêtre. Cette toile, dont les personnages sont plus grands que nature, est une des plus puissantes et des plus



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — LE CARDINAL INFANT DON FERNANDO D'AUTRICHE

(Musée du Prado, Madrid)



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — LE BAISER DE JUDAS

(Musée du Prado, Madrid)

accomplies de l'artiste. Le Sauveur, aux traits d'une beauté sévère et noble, à l'attitude pleine de grandeur et de sérénité, domine toute la scène ; les autres protagonistes du drame : Judas, Malchus, Saint Pierre, jusqu'aux comparses, jusqu'aux soldats portant des torches qui éclairent les personnages de reflets jaunes, jusqu'à la foule hurlante et grimaçante qui se dissimule derrière l'apôtre félon, jusqu'aux plus infimes détails — témoin, la chouette effrayée qui s'envole lourdement à travers les branches d'arbres, — concourent à l'effet d'ensemble des plus vibrants et des plus dramatiques. L'atmosphère qui enveloppe le tout a des profondeurs inouïes, des fulgurances sans pareilles. Dans ce genre, jamais le maître ne s'est élevé plus haut ; et cependant il s'y montre influencé par Jordaens dont certaines parties de cette composition rappellent l'exubérance et le naturalisme.

Du *Baiser de Judas*, il existe une répétition, ou plutôt, une variante de petites dimensions, dans une église d'Anvers et une seconde en Angleterre.

Le Couronnement d'épines, jadis à l'Escurial, montre le Sauveur assis au milieu du prétoire, la tête penchée sur l'épaule gauche, les mains attachées, à demi nu, en butte aux sévices et aux injures de ses bourreaux, dont l'un, assis à sa gauche, à peine recouvert d'une draperie, lui présente le sceptre de roseau, tandis qu'un second, bardé de fer, le casque en tête — lui pose sur le front la sanglante et ironique couronne ; d'autres bourreaux le frappent et l'insultent ; au fond, à droite, par une fenêtre grillée, on aperçoit des gens du peuple, le visage convulsé, poussant des clameurs.

Le Baiser de Judas et *le Couronnement d'épines* ont incontestablement été peints à bien peu d'intervalle l'un de l'autre ; ce qui le prouve, en plus de la similitude de facture, c'est que l'artiste s'est servi des mêmes modèles dans les deux tableaux ; les deux Christ sont identiques ; le soldat qui, en harnois de guerre, pose la couronne dérisoire sur la tête de la victime divine dans le *Couronnement d'épines*, est le même que celui qui, toujours casqué et en armure, court à la suite du traître dans le *Baiser de Judas ;* le personnage qui l'avoisine, dont la tête effleure la sienne, est incontestablement le bourreau du *Couronnement d'épines*, s'avançant le poing fermé vers le Christ.

Saint Jérôme pénitent figure le Père de l'Église dans le désert, agenouillé devant une croix de bois et se frappant la poitrine avec une pierre.

Sont-ce ces toiles de *Jésus au jardin des Oliviers*, du *Couronnement d'épines* et de *Saint Jérôme pénitent* que Van Dyck, avant son départ pour l'Italie, avait offertes à Rubens et que celui-ci conservait chez lui ? C'est possible, c'est probable même, car on sait que Philippe IV fit acheter à la vente qui suivit la mort du chef de l'école d'Anvers, trois tableaux représentant ces mêmes sujets.

Viennent ensuite deux autres tableaux religieux de Van Dyck : d'abord une *Déposition de croix* montrant, à l'entrée d'une grotte, le Christ étendu sur un suaire ; à sa gauche, sa mère se lamente dans un grand geste tragique, les yeux levés vers le ciel, pendant que la Madeleine, agenouillée à ses côtés, embrasse la main gauche du Sauveur ; derrière elle s'avance l'apôtre Saint Jean, en pleurs, un manteau rouge sur le bras. L'œuvre est chaude, vibrante, d'une coloration riche et harmonieuse, d'un dessin ferme et châtié, d'un dramatique grandiloquent ; on sent que l'artiste l'a peinte après son voyage en Italie.

L'Italie, qui a été fatale à tant de peintres des Pays-Bas, a grandement servi à Van Dyck ; Venise surtout lui ouvrit de nouveaux horizons ; c'est incontestablement au Titien, à Palma, à Giorgione, qu'il emprunta ce qui lui manquait encore ; ce sont eux qui lui enseignèrent, entre autres choses, ses glacis si fins, si transparents, si délicats.

Van Dyck a répété à plusieurs reprises ce même sujet de la *Descente de croix*. Le musée d'Anvers en renferme une de dimensions plus importantes, autrefois sur le maître-autel de l'église du béguinage de cette ville.



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — AMÉLIE DE SOLMS, PRINCESSE D'ORANGE
(Musée du Prado, Madrid)



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — CHARLES Ier, ROI D'ANGLETERRE

(Musée du Prado, Madrid)

Enfin, arrivons au *Saint François d'Assise* en extase à l'apparition d'un ange jouant du luth, pressant d'une main une croix sur sa poitrine et tenant une tête de mort dans l'autre.

Signalons aussi une composition mythologique : *Diane et Endymion*, endormis à l'ombre de grands arbres, surpris par un satyre, et passons aux portraits.

Voici d'abord le *Portrait équestre de Charles Ier d'Angleterre*. Peu d'effigies sont plus impressionnantes ; le sou-



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — FRÉDÉRIC-HENRI DE NASSAU, PRINCE D'ORANGE
(Musée du Prado, Madrid)



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — HENRI, COMTE DE BERG
(Musée du Prado, Madrid)

verain monté sur un élégant cheval blanc à ample crinière, qui rappelle celui de François de Moncade, au musée du Louvre, s'avance à travers les allées d'un parc ombreux, nu-tête, le visage noble et mélancolique, éclairé par de grands yeux songeurs et doux, ses longs cheveux soyeux tombant sur ses épaules, un large col brodé au cou; il porte l'armure de parade, traversée par une écharpe de soie, des bottes molles lui remontant au genou ; les rênes dans la main droite, il tient de la gauche le bâton de commandement qu'il appuie sur le tapis placé sous la selle.

Involontairement cette merveilleuse image du monarque fait songer à la fin tragique qui l'attend ; ne dirait-on pas que le peintre perçoit vaguement le drame prochain ?

Van Dyck a exécuté jusqu'à trente-huit portraits de Charles Ier, dont vingt-sept à cheval ; aussi n'est-il pas étonnant qu'il l'ait pénétré si profondément. Il faut ajouter que le modèle était fait pour le peintre et le peintre pour le modèle. Ils se comprirent d'emblée. N'avaient-ils pas, d'ailleurs, de singuliers points de contact ? Un commun amour du beau, du noble, du grand ; un même attrait pour le luxe, pour tout ce qui est distingué, délicat, élégant.

Le portrait de Charles Ier du Prado est une répétition réduite, qui sait ? peut-être l'étude faite sur nature d'un plus grand, qni se trouve en Angleterre, dans les collections de la couronne. Philippe IV le fit sans doute acheter à la vente des objets d'art, provenant du domaine royal, ordonnée par le Parlement après l'exécution du malheureux souverain.

Un *Portrait du cardinal infant Don Fernando d'Autriche*, le frère de Philippe IV, figure le vainqueur de Nordlingen, à mi-corps, revêtu du costume qu'il portait à son entrée dans la ville de Bruxelles, le 4 novembre 1634, lors de sa nomination de gouverneur des Pays-Bas. Cette superbe peinture fut apportée des Flandres en Espagne par le marquis de Legañes et déposée à l'ancien Alcazar, où elle resta jusqu'au terrible incendie qui détruisit cette résidence royale et d'où elle fut retirée à temps. Il est intéressant, sur les lieux mêmes, de la mettre en parallèle avec la toile de Velazquez, montrant le prince en costume de chasse.



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — LE COMTE D'OXFORD ET VAN DYCK
(Musée du Prado, Madrid)

En 1630, Van Dyck avait été appelé à la Haye pour peindre *Frédéric-Henri de Nassau*, Stathouder de Hollande, prince d'Orange, fils de Guillaume le Taciturne et sa femme *Amélie de Solms*. Il semble, au premier abord, assez étrange de trouver ces deux portraits dans la grande galerie nationale espagnole ; mais la chose devient toute naturelle quand on sait qu'ils proviennent de la collection de la reine



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — LA COMTESSE D'OXFORD

(Musée du Prado, Madrid)

Elisabeth Farnèse qui les avait acquis à Rome, en 1735. Le capitaine général et grand amiral des Provinces-Unies, surnommé le preneur de villes, qui battit successivement les Espagnols à Maestricht, à Hulst, au Sas de Gand et ailleurs, est représenté debout, couvert d'une armure complète damasquinée, une écharpe de soie nouée au bras gauche, une ample collerette brodée au cou, la main gauche sur le pommeau de l'épée, tenant, dans la droite, le bâton de commandement; sa femme, assise dans un fauteuil, en robe noire décolletée, les mains d'une élégance suprême émergeant de manchettes blanches tuyautées. Ces deux toiles peuvent être mises au nombre des meilleures du maître.

Passons au *portrait du comte Henri de Berg*, ainsi que le prince de Nassau, en armure, un nœud rouge au bras gauche. Il est difficile de trouver un visage plus énergique, des traits plus fermes, plus caractérisés, plus personnels; le front haut et quelque peu dénudé, le regard scrutateur, la bouche aux lèvres qu'on sent pincées sous la moustache grise, dénotent chez cet homme de guerre une volonté que rien ne peut faire fléchir.

Mais Van Dyck n'a pas seulement portraituré des princes et des guerriers, il a eu aussi pour modèles de grands seigneurs et de nobles dames, arbitres des élégances. Nous en trouvons ici un éclatant témoignage dans les *portraits réunis d'Endymion Porter, comte d'Oxford et de Van Dyck* lui-même ; le peintre de profil, fin, souple, délicat, raffiné, vêtu de soie noire, le corps presque de dos, la moustache en croc, la chevelure quelque peu en désordre — désordre apprêté, — la main gauche appuyée, en avant, sur un bloc de pierre où repose également la main de son compagnon, le parfait nobleman, vu de face, habillé d'un justaucorps de satin blanc, à manches à crevés, ornées de rubans de soie. « Le hardi contraste des deux costumes », écrit Alfred Michiels, « l'un blanc, l'autre noir et l'habileté avec laquelle un aussi dangereux programme a été exécuté, ont rendu cette toile célèbre. »

A côté de ces portraits, voici celui de *la Comtesse d'Oxford*, représentée en plein air, assise à l'ombre de rochers, en robe de soie noire décolletée; les mains, dont l'une tient une rose blanche, appuyées sur une pierre devant elle. « Aucune des œuvres de l'artiste, selon Louis Viardot, n'offre plus d'affinités avec celles de Rubens : même chaleur de coloris, même ampleur de dessin, même entente de la mise en scène, si l'on peut s'exprimer ainsi pour un portrait. »

Laissons les princes, les gentilshommes et arrivons aux artistes; c'est une aristocratie qui en vaut bien une autre. Est-il rien de supérieur au *portrait de David Ryckaert*, le peintre de scènes populaires flamandes, dont — nous l'avouons humblement — le souvenir nous reste autrement vivant par ce portrait que par ses ouvrages? Van Dyck l'a représenté assis, la tête couverte d'un bonnet de fourrure, un manteau également doublé de fourrure sur les épaules. Cette effigie, d'une si grande allure, fait partie de la série de portraits d'artistes que le maître brossa à son retour à Anvers, après son voyage d'Italie. Il en existe une gravure, burinée par Jacob Neefs dans la suite des cent portraits, dont le cuivre se trouve à la Chalcographie du Louvre.

Viennent ensuite les portraits de deux musiciens : l'un vêtu de noir, jouant du luth; l'autre celui de *Henri Liberti*, organiste de la cathédrale d'Anvers, né à Groningue, compositeur et exécutant, dont on conserve un recueil de motets. Cette dernière toile est une des productions les plus justement célèbres de Van Dyck. Jamais son pinceau ne s'est montré plus moelleux, plus suave ; son exécution plus délicate, plus vaporeuse ; jamais ses ombres n'ont été plus transparentes, ne se sont mieux harmonisées avec les lumières.

Finissons cette revue des ouvrages de Van Dyck, au musée du Prado, par le *portrait d'un gentilhomme inconnu*, d'une allure exquise, d'une élégance raffinée et par ceux d'*une Dame d'âge*



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — HENRI LIBERTI, ORGANISTE DE LA CATHÉDRALE D'ANVERS

(Musée du Prado, Madrid)



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — LE PEINTRE DAVID RYCKAERT

(Musée du Prado, Madrid)

mûr, assise et vêtue de noir, et de *la Marquise de Leganés,* représentée également assise, les mains appuyées sur les bras de son fauteuil.

Ces différentes toiles ont été brossées, paraît-il, avec une rapidité prodigieuse. Bien des écrivains et des critiques s'en étonnent, s'en scandalisent même; ils ne s'expliquent pas comment Van Dyck arrivait à peindre certains de ses portraits — et non les moins réussis — en un jour, en quelques heures. Ils veulent que l'artiste les ait fait ébaucher par ses élèves d'après un croquis, un dessin, une esquisse de lui, y ajoutant ensuite lui-même, « en très peu de temps, par son intelligence », dit de Piles, « l'art et la vérité que nous y admirons ». Qu'importe ? Il ne faut pas oublier que l'œuvre d'art se forme, se condense, se cristallise dans le cerveau de l'artiste avant que celui-ci ne l'exécute par les moyens mécaniques.

PAUL LAFOND.



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — INCONNU
(Musée du Prado, Madrid)



Photo Anderson (Rome).

VAN DYCK. — UN MUSICIEN
(Musée du Prado, Madrid)

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

CHATEAU DE MALMAISON



Malmaison, il y a quatorze ans, une ruine lamentable et funeste. La guerre avait imprimé des stigmates hideux sur les restaurations, d'ailleurs fâcheuses et à base de papier peint, dont M. Mathurin de Lescure, fabricant d'histoires à bas compte et secrétaire du ministre d'Etat, avait, par flatterie courtisanesque, dirigé, au moment de l'Exposition de 1867, la très médiocre exécution. L'idée de présenter aux étrangers qu'attirerait la foire du Champ-de-Mars un Malmaison tel ou à peu près qu'en 1814, avait sans doute été suggérée par cet homme ingénieux qui pérorait avec une compétence égale sur Marie Stuart et Napoléon, François Coppée et Madame du Deffand, Henri IV et Madame de Lamballe, François Ier et l'Abbesse de Chelles; aussi, ayant achevé de raconter les amours des souverains, était-il passé directement à l'apologie, l'apothéose, que dis-je? l'assomption de Marie-Antoinette — *la vraie Marie-Antoinette!!!* disait-il — et avait-il suggéré que rien ne serait plus à propos que de faire à Trianon une exhibition des reliques qu'on pourrait se procurer de cette vertueuse souveraine et une reconstitution des appartements tels qu'ils étaient à la veille des journées d'Octobre; mais comme, en vérité, l'on eût pu penser et dire qu'une telle piété n'avait rien à faire avec le second Empire; comme des bonapartistes mal lunés, s'il en était encore, eussent pu trouver que si les Napoléon pouvaient

LA NEF DE L'EMPEREUR
Service offert à Leurs Majestés par la Ville de Paris
(Château de Malmaison)

témoigner du respect aux infortunes de la troisième dynastie, ils n'avaient point à en encourager le culte, par manière de compensation, Mathurin de Lescure fit entendre qu'on donnerait pleine satisfaction aux grincheux en reconstituant les appartements de Malmaison et en y réunissant les souvenirs de l'impératrice Joséphine.

En ce qui concernait le mobilier de Trianon, on était à peu près au même point que pour le mobilier de Malmaison : si l'un avait été livré à l'encan — compris les objets de toilette, robes, bonnets, souliers, linge, ce qu'il y avait de plus intime et de moins somptueux — par les ordres du roi de Bavière, tuteur des enfants du prince Eugène, l'autre avait été dispersé aux enchères par ordre de la Convention souveraine, et pour attirer d'outre-mer et d'outre-Rhin des amateurs, tous droits de douanes avaient été levés sur les meubles à exporter ; en matière de goût, de respect du passé et des choses de l'art, le peuple valait le roi ; mais à Trianon, au moins le cadre subsistait à peu près intact, tandis que Malmaison avait, depuis 1814, passé par tant de mains que le décor avait subi de graves détériorations. Eugène de Beauharnais, — pardon, S. A. R. le duc de Leuchtemberg, prince d'Eichstædt, — qui en avait hérité



NEF DE L'IMPÉRATRICE
Service offert à Leurs Majestés par la Ville de Paris
(Château de Malmaison)

en l'année 1814 de l'impératrice Joséphine, avait presque aussitôt aliéné des parties très importantes du domaine qui, d'un côté, touchait Saint-Cloud, et de l'autre, Versailles. Bien que négligé, le parc subsistait pourtant; l'admirable jardin fleuriste en friche, les serres abandonnées, allant à la ruine; mais, dans la solitude, le château déserté, dont la porte, pour la dernière fois, avait été fermée par l'hôte prodigieux, parti de là pour son martyre, le château, comme perdu dans l'herbe et les arbres qui l'envahissaient, prenait un aspect tragique qui seyait à son histoire. Témoin de tels désastres, il convenait qu'il s'achevât en ruine, et quelle évocation eût-ce été si, au travers des branches folles, très loin dans la forêt, on eût aperçu la maison maudite, la *Mala Domus*, aux toits crevés, aux murs branlants, aux fenêtres sans regards, se dressant, témoin unique des jours de malédiction... !



CADENAS DE L'EMPEREUR
Service offert à Leurs Majestés par la Ville de Paris
(Château de Malmaison)

Mais la veuve du prince Eugène était trop bonne comptable pour laisser ainsi improductif — sauf de poésie et de légende — un terrain qui avait pourtant déjà rapporté à ses enfants tout ce qu'ils étaient et ce qu'ils pourraient être. Elle vendit donc Malmaison, compris les souvenirs, mais non compris le mobilier, qui fit l'objet d'un encan spécial, à un banquier suédois, Jonas Hagerman, lequel entra en possession le 16 septembre 1828. Alors, commença le grand dépècement : tout ce qui était hors du parc fut vendu et morcelé; les bois, qui avaient été des premières acquisitions de Joséphine et qu'elle avait incorporés dans le parc, en furent distraits; les bâtiments annexes furent la plupart démolis, ainsi la grande galerie, la salle de spectacle, et généralement toutes les bâtisses qui se trouvaient à droite du château.

M. Hagerman étant mort, sa succession vendit Malmaison, le 7 mai 1842, à la reine Marie-Christine d'Espagne, laquelle, comme on sait, s'était remariée à Fernando Munoz, garde du corps, lequel, pour ses mérites, fut créé duc de Rianzarès et de Montmorot, et, en échange, fit don à Sa Majesté d'une nombreuse descendance. La reine Marie-Christine trouva qu'au point de vue religieux Malmaison était mal doté et que l'impératrice Joséphine n'était point assez bonne chrétienne, et elle édifia, d'un style gothique Louis-Philippe, cette horrible petite chapelle à droite du château, certainement un des plus vilains monuments d'une époque qui, de son cru, n'en a guère laissé que de tels. Cette chapelle a remplacé une partie de ces bâtiments annexes, dont on ne saurait trop regretter la disparition, certains, comme la Grande Galerie, ayant dû être singulièrement instructifs sur le goût et la mode de 1810 à 1812.

A la suite d'embarras d'argent qu'avait éprouvés la reine Marie-Christine, l'empereur Napoléon III racheta, en 1861, ce qui restait du domaine. Il l'acheta, pour son compte personnel, un million, mais nul ne l'habita ; nulle pièce ne fut meublée, et l'entretien était sommaire ; toutefois, les cheminées subsistaient ainsi que les tentures dans certaines pièces, et, dans toutes celles qu'on peut appeler *historiques*, les peintures telles qu'elles avaient été exécutées par Laffitte sous la direction de Percier et de Fontaine. Ce fut dans ce cadre que, à l'occasion de l'Exposition de 1867, on réunit un certain nombre de pièces authentiques provenant de la succession de la reine Hortense, et un beaucoup plus grand nombre de pièces truquées ou *restituées* grâce à des dessins et à des documents anciens. Ainsi, le salon et la chambre de Joséphine furent rétablis grâce aux dessins conservés par M. Brocard, arrière-successeur de Picot, le brodeur de l'Empereur ; ainsi s'efforça-t-on de trier, dans le Garde-Meuble du quai d'Orsay, les meubles qui *auraient pu* venir de Malmaison, à quoi, sur de vagues souvenirs et des traditions légendaires, on les attribuait. En réalité, hormis les meubles provenant de la succession de la reine Hortense, laquelle n'avait presque rien emporté de Malmaison, tout avait été dispersé, tout, sauf peut-être le mobilier de la chambre de Joséphine, que l'on dit avoir été envoyé en Bavière, — et il arrive encore assez fréquemment que, dans les ventes publiques, on rencontre des objets portant le timbre ou la marque de Malmaison avec un numéro d'ordre correspondant au procès-verbal d'enchères.

De cette exposition de 1867 dériva une très fâcheuse confusion : au Garde-Meuble, on donna le nom de Malmaison aux objets qui avaient figuré à l'Exposition, et il devint presque impossible de prouver aux administrateurs que le Malmaison de 1867 n'avait aucun rapport avec le vrai. Seule, S. M. l'impératrice Eugénie possède encore un nombre d'objets authentiques provenant de l'impératrice Joséphine et ayant authentiquement meublé Malmaison : elle a daigné en donner plusieurs qui font l'admiration des visiteurs, tels qu'une harpe incomparable et le mobilier de la chambre à coucher de la reine Hortense.

Après 1867, vient le désastre : Malmaison est un champ de bataille; les mobiles y passent, les francs-tireurs, les Prussiens, et à chaque fois le saccage s'accroît. La cheminée du salon, don du pape Pie VII, est brisée, et toutes les pierres gravées et les mosaïques qui l'ornaient sont arrachées de leurs alvéoles; on vole les chapiteaux de bronze doré des colonnes engagées ; on chaparde tout ce qui peut être emporté; mais, par une étrange bonne fortune, on ne s'attaque point trop aux peintures de la salle de billard, de la salle à manger et de la bibliothèque, qui font l'essentiel

de la décoration. Seul périt, ce salon, très médiocre reconstitution d'une décoration exécutée en 1810, après le divorce, ce salon, salon de Joséphine répudiée et non point de Bonaparte Consul.

Le gouvernement de la Défense nationale, par un décret du 6 septembre 1870, avait fait dévolution à l'Etat français de ce qui appartenait personnellement à l'Empereur et en particulier de Malmaison, acheté de ses deniers. Lorsque l'on revint à des légalités un peu moins sommaires, on en fit la restitution à la liquidation de la Liste civile, et ce fut elle, vraisemblablement, qui mit le château en vente vers 1877. De ce moment, on tombe dans une suite néfaste de marchands de biens, d'architectes spéculateurs, de lotisseurs de terrain auxquels, le plus souvent, la *Mala Domus* ne porte point chance; puis, de ce marais coassant et poissant émergent quelques figures de braves gens qui essaient de sauver la relique et n'y parviennent point. Il y a un M. Paul-Emile Gautier qui, en 1877, fonde une société pour exploiter Malmaison : déconfiture en 82. Société Crépinet (Crépinet était architecte de l'Opéra-Comique), avec misère pareille, de 82 à 92; de 92 à 95, il y a une dame Lachaume, née Maheu, et de 95 à 96, la comtesse d'Albuféra. Tout est vendu alentour; il reste les communs, la cour d'honneur, un bout de jardin au devant du château ruine lamentable. On allait la vendre pour la démolition et déjà l'adjudication était annoncée.

A ce moment passa un nommé Osiris-Iffla, philanthrope ; philanthrope pour morts, car, de préférence aux vivants, il exerçait sa générosité sur les défunts, restaurant les monuments funèbres de gens connus, érigeant des statues à des personnages illustres, bienfaiteur des Lettres, des Arts et des Sciences, et s'efforçant de consacrer de très grosses sommes à des entreprises glorieuses, inédites et retentissantes.

On lui suggéra que, Malmaison étant à vendre, il s'immortaliserait en l'achetant, le conservant, le réparant, à quoi, peu à peu, il ajouta le rêve que, l'empereur de Russie ne pouvant manquer de venir à l'Exposition de 1900, lui, Osiris, lui offrirait d'habiter Malmaison, ce qui serait épique et lui rapporterait au moins un grand cordon.

Il acheta donc; mais il eut ensuite des idées : ne vint-il pas trouver quelqu'un qui s'occupe de choses napoléoniennes pour lui soumettre celle-ci : ayant acheté, lors de la démolition du palais du Conseil d'Etat, des colonnes en marbre rouge, il ne rêvait rien moins que de les substituer aux colonnes de fer recouvertes de stuc qui soutiennent le vestibule. Il fallut le détourner de celle-ci et d'un certain nombre d'autres : il fut docile, car, dans son incomparable ignorance, il consentait à prendre toute faite l'opinion des autres, — de ceux, s'entend, qui ne lui demanderaient point d'argent. Car avec quel de ses entrepreneurs ne plaida-t-il point ! M. Jambon, que, par une étrange aberration, il avait choisi pour diriger les travaux de restauration intérieure, était infiniment plus difficile à convaincre. Peintre très habile de décors qu'on voit à l'effet et de loin, il se contentait d'un à peu près qui voisinait à la fantaisie en matière de documentation, et d'un tôt-fait qui touchait à la négligence en matière d'exécution. Il mélangeait agréablement, selon son humeur, les renseignements qu'il se procurait sur le Malmaison du temps du Consulat, qui fut une chose, et sur le Malmaison de l'époque du divorce, qui fut une autre chose. De cette dernière phase, trois pièces ont été reconstituées : le salon du rez-de-chaussée, le salon de musique, la chambre de Joséphine. Encore, dans le salon de musique, a-t-on le fond qui n'a point varié, et dans la chambre fut-on guidé par de bons documents, mais ce qui est le propre de Jambon, c'est la décoration du salon avec les panneaux à personnages peints par lui, avec l'acajou apparent, sur quoi il a figuré de maigres arabesques dorées d'un style contestable, et qui n'ont jamais paru sur ces colonnes lorsqu'une fois le salon eut été peint en blanc. Ci-devant, sous le Consulat, il était tendu en un velours vert soutenu par des colonnes en acajou verni à chapiteau et à base dorés; quand on peignit les fonds en blanc, on peignit de même les colonnes. Jambon avait retenu, d'une conversation, que la boiserie était d'acajou. Rentrant à Malmaison, il avait dit à ses ouvriers : « Poncez-moi ça; *il* a prétendu que c'était de l'acajou. Nous allons bien voir. » Lorsqu'on eut enlevé vingt-deux couches de peinture, bien comptées, l'acajou parut, et Jambon fut tellement étonné qu'il voulut le garder à nu ; mais comme en même temps il ne se souciait point du tout de sacrifier les détestables panneaux qu'il avait exécutés sur les indications fournies par un tableau de Vigée, peint en 1865, il mélangea le salon de 1802 au salon de 1812, et cela fit un breuvage amer.



CADENAS DE L'IMPÉRATRICE
Service offert à Leurs Majestés par la Ville de Paris
(Château de Malmaison)

Au moins, aux peintures de la salle à manger, de la salle de billard et de la bibliothèque, n'y avait-il rien à faire que les raviver, le trait subsistant, ainsi que les colorations, et l'ouvrage de Fontaine et Percier sur



TERRINE COMPLÈTE
Service offert à Leurs Majestés par la Ville de Paris
(Château de Malmaison)

découvreur infatigable, le solliciteur que rien ne décourage, au besoin le lutteur qui, après les politesses, jette à l'adversaire le caleçon. Et ainsi, peu à peu, sans grand argent, mais avec quelle industrie! s'établit aux portes de Paris, le musée de l'Art et des Souvenirs de l'Empire, le musée du Mobilier impérial, le musée personnel à Napoléon et à Joséphine, un musée d'une espèce particulière, qui serait quelque chose comme *la maison* de Victor Hugo, *la maison* de Shakespeare, *la maison* de Gœthe, qui serait, si l'ambition n'était point démesurée, si vraiment l'homme pouvait tenir en ces quelques chambres, *la maison* de Napoléon.

Et alors peu à peu, malgré l'éloignement de Paris, les difficultés du transport, l'absence de restaurants aux alentours, le public a réappris le chemin de Malmaison : sait-on combien d'entrées on a authentiquement comptées cette année, sans celles du lundi, celles avant ouverture officielle et après fermeture ? (Or, un certain lundi, une conférence fut faite devant près de quatre cents personnes.) Tout cela déduit, on a constaté, dans l'année 1909, 80,000 entrées.

Il est vrai que l'admirable exposition des étoffes de l'époque napoléonienne, organisée à Malmaison par M. Dumontier, administrateur du Garde-Meuble, de concert avec M. Ajalbert, constitua une attraction de premier ordre; mais la progression des visiteurs n'en fut pas moins continue, et ce printemps, quand, dans les parterres, fleuriront les roses et s'épanouiront les pivoines qu'aimait Joséphine, ce printemps, et

la décoration intérieure en fournissant tout le détail; les peintures de la chambre de Bonaparte, au premier étage, sont moins rassurantes, mais au moins sont-elles d'un assez bon style. Enfin, le pauvre M. Osiris dépensa beaucoup d'argent, il fit de très réels sacrifices, il se donna bien du mal et s'amusa fort, — car à des moments, il se croyait un peu Napoléon.

Depuis que l'État est entré en possession, Malmaison a passé par deux phases très différentes : il y eut d'abord un conservateur, M. Pallu de la Barrière, qui partit sur l'idée peu historique des reconstitutions : cela était fort bon pour un musée Grévin ou un musée Tussaud, cela est bon pour un spectacle anecdotique à la Sans-Gêne, mais, dans un décor d'histoire, il faut de l'histoire; dans l'authentique maison qu'habitèrent Joséphine et Napoléon, il ne faut rien admettre ni rien tolérer qui soit truqué; et c'est ce qu'a parfaitement compris le nouveau conservateur, M. Jean Ajalbert, que sa culture littéraire et son éducation artistique habilitaient à s'instruire des choses, à en prendre le goût, à en sentir la beauté, à en opérer intelligemment la réunion et le groupement. Il s'efforça donc; il se rendit partout, au Garde-Meuble, dans les ministères et les ambassades, au Dépôt des marbres, dans les musées nationaux, le



TERRINE COMPLÈTE
Service offert à Leurs Majestés par la Ville de Paris
(Château de Malmaison)

aussi cet été et cet automne, par théories viendront les fidèles — et aussi les curieux.

Et, à chacun de leurs voyages, ils trouveront du nouveau et qui mérite la peine d'être vu.

. . .

Ce qu'on s'est efforcé de réunir à Malmaison, ce sont des objets authentiques ayant à la fois un sens historique et un caractère décoratif. Nuls ne peuvent, à ce point de vue, paraître mieux choisis que ceux que nous reproduisons ici et qui indiquent à merveille l'orientation adoptée ; mais ce sont des épaves surnageant sur les lacs de l'Etat : il n'est point donné à tout le monde d'être l'Etat. De particuliers on accueillera avec reconnaissance des présents moins somptueux, et, bien que le conservateur de Malmaison n'use point des mêmes artifices que certains de ses collègues, diverses acquisitions d'un capital intérêt ont pu être faites, grâce à la générosité admirable, modeste et anonyme d'un certain ami de Malmaison, dont un de ces jours nous violerons l'incognito.

De l'argenterie vermeillée qui avait été offerte à l'Empereur par la ville de Paris, lors du Couronnement, il n'est arrivé que des débris à Malmaison, débris retrouvés en assez mauvais état dans des armoires du Garde-Meuble. Ils avaient subi de politiques vicissitudes : perdu leurs aigles pour se fleurir de lis à la Restauration ; retrouvé, au second Empire, des aigles, mais de quel vilain style! de quel style de doublé! Remise en état, grâce à l'intervention gracieuse et généreuse de M. Robert Linzeler, l'argenterie du Couronnement — du moins ce qui en reste — se présente en ordre admirable sous une vitrine intelligemment construite, qui la laisse voir



TERRINE COMPLÈTE
Service offert à Leurs Majestés par la Ville de Paris
(Château de Malmaison)

sous toutes les faces. La Ville avait offert à l'Empereur deux nefs, deux cadenas, deux pots à oille avec plateaux, couvercles et cuillers, quatre terrines complètes, six seaux à rafraîchir, six verrières, quatre saucières, quatre huiliers avec porte-carafes, quatre girandoles, douze flambeaux et leurs binets, douze douzaines de couverts enrichis, douze douzaines de couteaux à manches de vermeil et lames d'acier, six très grands couvre-plats pour les relevés, seize pour les entrées, seize pour les entremets, douze pour les rôts ; autant de plats, six, seize, seize et douze ; vingt douzaines d'assiettes, deux grandes aiguières et leurs bassins pour se laver les mains, deux jattes pour rincer la bouche, six soucoupes à pied pour présenter à boire.

Si cette argenterie était restée complète, l'on eût certainement possédé à la fois une étonnante œuvre d'art et l'illustration nécessaire à une histoire de l'étiquette : mais les aiguières manquent, aussi bien que les jattes et les présentoirs ; plus de plats, ni de cloches, ni de couverts, ni d'assiettes ; plus de saucières ni d'huiliers où la tige était faite d'une amazone balançant de ses mains deux lances au-dessus de sa tête ; plus de girandoles à six lumières portées par des Renommées, ni de flambeaux, ni de verrières ; de fait, guère rien d'autre que les deux nefs, les deux cadenas, les pots à oille, les terrines et les seaux à rafraîchir ; mais ces spécimens suffisent pour établir la supériorité du goût et la perfection du travail de l'orfèvre Henri Auguste. Les terrines pourraient reparaître sur n'importe quelle table royale ; mais on s'étonnerait peut-être à présent d'y



TERRINE COMPLÈTE
Service offert à Leurs Majestés par la Ville de Paris
(Château de Malmaison)

voir les nefs et les cadenas qui sont sans doute des objets d'un usage exclusivement français. « La nef, caractéristique de la majesté royale, est une pièce d'orfèvrerie affectant la forme d'un navire, en représentation, dit-on, des armoiries de la ville de Paris, et que la Ville était en usage d'offrir à chaque nouveau roi lorsque, après son sacre, il venait dîner à la Maison commune. La nef était d'étiquette sur la table royale au moins depuis le temps de Charles V, et l'on y mettait, quand le roi était à table, son essai, sa cuiller, son couteau et sa fourchette. Elle contenait, en outre, a dit un auteur qui se permettra de se citer lui-même ici, les assaisonnements, les épices et les *épreuves*, — c'est-à-dire des fragments de corne de licorne ou des langues de serpent avec quoi l'on éprouvait les mets de crainte du poison, et l'*essai*, une petite coupe fort ornée, taillée dans des marbres réputés révélateurs, servant de même à faire goûter les boissons par un gentilhomme de confiance.

« Au XVIe siècle, lorsque le cadenas eut été adopté par le cérémonial, on utilisa la nef pour y serrer, entre des coussins de senteur, les serviettes dont le souverain devait se servir à table; mais cette nef, devenue, surtout à partir de Louis XIV, un des attributs essentiels réservés à la royauté, n'en fut pas moins ornée et pas moins brillante; on a les dessins de celle modelée pour Louis XIV par Magnier et exécutée par Jean Gravet, dans laquelle il entra pour 80.000 livres d'or, sans compter les pierres précieuses, et de celle composée pour Louis XV par Meissonnier, un des chefs-d'œuvre de ce grand artiste.

« Lorsque le roi mangeait à son grand couvert, la nef était posée sur un bout de la table royale; autrement, elle était placée sur le buffet, que l'on nommait la table du *prêt*, où le gentilhomme servant faisait, avec le chef du gobelet, l'*essai* du pain, du sel, des serviettes, de la cuiller, de la fourchette, du couteau et des cure-dents du roi. En quelque endroit que la nef fût posée, toutes les personnes qui passaient devant, même les princesses, lui devaient le salut de la même manière qu'on le devait au lit du roi quand on passait dans la chambre de Sa Majesté.

« Quant au *cadenas*, qui n'était point réservé aux personnes royales, mais dont les princes et les ducs même avaient usurpé la distinction en leur particulier, c'était une sorte de plateau, en argent doré ou en or, sur lequel on disposait, après qu'on les avait sortis de la nef, le pain, la fourchette, le couteau, la salière, la poivrière et la boîte à épices, et le tout était recouvert par la serviette pliée à godrons et à petits carreaux. »

La nef offerte par la Ville à l'Empereur, modelée et ciselée par Henri Germain, orfèvre, place du Carrousel, est en vermeil comme tout le service. Elle affecte, selon l'usage, la forme d'un vaisseau supporté par deux figures de fleuves adossées, assises sur un socle soutenu par quatre griffes. Sur les flancs du navire, deux bas-reliefs : l'un représentant le Couronnement, l'autre le préfet et les maires offrant leur présent à l'Empereur. Douze figures en relief, — les douze municipalités de Paris, — sont debout, séparées par des trophées antiques, autour de la chambre de poupe. Une tête de loup orne la proue où se dresse la statue de la Victoire; sur la poupe sont assises la Justice et la Prudence, tenant d'une main le gouvernail, soutenant de l'autre la couronne impériale au-dessus de l'aigle aux ailes déployées. Ces figures ont été fâcheusement remaniées, soit à la Restauration, soit durant le second Empire, et l'aigle a disparu.

La nef de l'Impératrice fait pendant — cela est nouveau, les reines n'en avaient point — aux bas-reliefs : Minerve décernant des encouragements aux artistes, et la Bienfaisance apportant des consolations aux malheureux; à la proue, la figure de la Bienfaisance; à la poupe, les Trois Grâces.

Lors de la remise en état, faite avec un soin touchant sous la direction de M. Robert Linzeler, on s'aperçut que telles avaient été l'ignorance et la hâte du précédent restaurateur, que les figures de poupe avaient été interchangées et qu'on avait repercé la plate-forme pour les adapter. C'est là un de ces actes de vandalisme inconscient dont il eût été fâcheux assurément de priver les amateurs et dont il nous a plu de conserver le souvenir. Il convient donc, en examinant les gravures des deux nefs, de tenir compte de l'interversion : les trois Grâces naviguant sur celle de l'Empereur, la Justice et la Prudence (sans aigle) sur celle de l'Impératrice.

* * *

Des tapisseries qui sont ici reproduites, une, la plus grande et à coup sûr la plus belle, n'est à Malmaison qu'en dépôt. Elle fait partie du litige encore existant entre la veuve de l'empereur Napoléon III et l'Etat. L'on a peine à penser que, après quarante ans, malgré les jugements identiques rendus par toutes les juridictions, l'Etat français continue à détenir — uniquement du droit de la force — des objets qui ne lui appartiennent point. Cette tapisserie, tissée aux Gobelins et représentant le Premier Consul distribuant des sabres d'honneur, d'après le tableau de Gros, actuellement conservé au palais de Compiègne, cette tapisserie, valant alors 16,000 francs, fut donnée par l'Empereur à la reine Hortense aux étrennes de 1811. Le don se trouve constaté non seulement par l'*Etat des présents*, mais par une série de pièces qui en rendraient la propriété indiscutable en toute autre époque.

Dans la même salle (la salle de billard) se trouvent exposées des parties de tentures qui n'avaient point été terminées au moment de l'entrée des Alliés ou du rétablissement des Bourbons. Par bonheur, on ne put point les utiliser, comme d'autres, à la gloire des *Libérateurs :* le directeur des Gobelins les cacha et parvint à les sauver. On y trouve des fragments de : *La Réception de la reine de Prusse à Tilsitt*, des *Clefs de Vienne*, de *la Réception de Mirza, député du Sophi de Perse* et de *l'Empereur remettant un sabre au chef militaire d'Alexandrie.* Cette dernière tapisserie était destinée à la salle du Trône; les trois autres, avec *la Clémence de l'Empereur envers la princesse de Hatzfeld, le Matin de la Bataille d'Austerlitz* et *la Mort du général Desaix,* devaient former la décoration du grand cabinet de l'Empereur; mais, tandis que *la Mort du général Desaix* qui appartient à présent à l'Ecole polytechnique, était presque terminée en avril 1811; que, à cette date, *le Matin de la Bataille d'Austerlitz* était en cours, ainsi que *l'Empereur pardonnant aux Révoltés du Caire, la Croix d'honneur à un soldat russe, les Clefs de Vienne, la Peste de Jaffa, les Préliminaires de Léoben, les Soldats du 76e à Insprück, l'Empereur passant en revue les députés de l'armée*, les autres pièces étaient seulement proposées pour être exécutées. Il est donc vraisemblable que l'on doit retrouver quelque part, au Garde-Meuble ou dans des bâtiments nationaux, à moins que ce ne soit chez les souverains alliés du roi Louis XVIII, ces tapisseries montées avant 1811, ou du moins des fragments importants de ces tapisseries.

Le Grand Cabinet devait recevoir un mobilier aussi riche que sa décoration murale : à fond pourpre et d'une tapisserie toute rehaussée d'or. David lui-même avait donné les dessins pour un des fauteuils; Dubois et Debret avaient, sous sa direction, exécuté et peint les ornements pour assortir le meuble aux portières déjà en place. Celles-ci, montées depuis le 1er janvier 1808, étaient à fond pourpre avec semis d'abeilles d'or, et, dans la bordure, les ornements et les attributs impériaux; elles représentaient, l'une la Victoire au milieu d'un trophée d'armes modernes, l'autre la Renommée au



LE PREMIER CONSUL DISTRIBUANT DES SABRES D'HONNEUR

Tapisserie fabriquée à la Manufacture Impériale des Gobelins d'après le tableau de Gros et donnée par l'Empereur à la reine Hortense en Janvier 1811

Appartenant à S. M. l'Impératrice Eugénie. — Château de Malmaison



PATÈRE AUX ARMES DE L'EMPIRE
Tapisserie fabriquée à la Manufacture Impériale des Gobelins pour le salon de l'Empereur aux Tuileries
(Château de Malmaison, d'après le dessin de J.-L. David)

milieu d'un trophée d'armes antiques. Où sont-elles et que sont-elles devenues? Elles devaient être complétées par quatre portières, représentant: *les Grandes Armes de France*, les Grandes Armes d'Italie, un trophée des Sciences et des Arts, et un de l'Agriculture et du Commerce avec des figures symboliques. Aux fenêtres, des parties de rideaux ou cantonnières du même style à fond pourpre; le meuble enfin était composé de quatre fauteuils, trente pliants et six chaises. Ces parties du mobilier étaient préparées pour être montées durant l'année 1808. Il peut sembler qu'elles durent être entièrement exécutées, puisque, grâce à l'extrême bonne volonté et à la complaisance de M. Gustave Geffroy, actuellement administrateur des Gobelins, la portière représentant les Grandes Armes de l'Empire a pu être exposée à Malmaison.

Telles sont quelques-unes des acquisitions dont se para, en 1908 et 1909, le nouveau musée. A présent, il ne convient que de lui souhaiter que, avec la même ardeur, la même intelligence et la même fortune, M. Ajalbert poursuive ses chasses à travers la jungle ministérielle. Il lèvera bien d'autres gibiers, et des plus rares, des faisanes à plumage de coqs, et l'on aura ouvert ainsi, aux portes de Paris, sans qu'il en coûte rien, ce qui est toujours précieux, un musée ayant tout ce qu'il faut pour attirer et retenir l'attention des étrangers et la piété des patriotes: de l'art, du goût du souvenir et des légendes. Quel est celui qui en offrira autant?

FRÉDÉRIC MASSON.

LES DESSINS ATTRIBUÉS AU SODOMA

Au Musée du Louvre et à l'École des Beaux-Arts



Photo Giraudon.

ATTRIBUÉ AU SODOMA. — TÊTE (dessin)
(École des Beaux-Arts, Paris)

Le Louvre possède, sous le nom du Sodoma, une série de neuf dessins et de cinq miniatures; la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, une sanguine que l'on donne pour la première pensée de l'*Eve* de la Galerie de Sienne. A Lille, au musée Wicar, on lui attribue deux autres dessins. Enfin, un fort beau tableau, *le Christ portant la croix*, qui, malgré la date de 1500 inscrite dans un cartouche, ne peut être antérieur à 1515, se trouvait au château de Beauregard, en Savoie, sur les bords du lac du Bourget.

Tandis que les galeries publiques et privées d'Angleterre et d'Allemagne ont su réunir tant d'œuvres puissantes ou gracieuses de ce peintre de la jeunesse et de l'amour, l'amateur n'a pour ainsi dire pas en France la possibilité de se former une idée du maître : le tableau de la collection Costa de Beauregard est d'un accès bien difficile, et, pour les dessins, il n'y en a pas un dont l'attribution puisse être maintenue.

Le *Dieu le Père* et la *Tête penchée*, de Lille, ne présentent pas le moindre rapport avec l'œuvre authentique peint ou dessiné du Sodoma : un coup d'œil suffit pour s'en convaincre.

La sanguine de la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts ne soutient pas non plus un examen attentif. Elle provient du legs de Queux de Saint-Hilaire. L'attribution en fut soutenue par M. Müntz, dans la *Revue encyclopédique,* en des termes qui ne prouvent pas, chez l'illustre écrivain d'art, une connaissance bien assurée du Sodoma. Il en fait un peintre « mi-lombard, mi-siennois » : le Sodoma passa, en vérité, la plus grande partie de sa vie à Sienne, mais il naquit à Verceil, en Piémont; M. Müntz prétend qu'il fut disciple de Léonard de Vinci : c'était là une assertion de la critique, fausse à mon avis, et qui commence à ne plus rencontrer chez ses anciens partisans une foi bien vive ; M. Müntz dit encore que le Sodoma fut collaborateur de Raphaël aux *Stances du Vatican*, collaboration étrange, puisqu'elle consista pour le Sodoma à être brusquement renvoyé par Jules II, qui rompit les contrats passés afin de charger Raphaël seul des travaux qu'il avait précédemment confiés au Sodoma et au vieux Pérugin; enfin M. Müntz compare le Sodoma au Corrège « pour la suavité de son coloris » : c'est à croire que M. Muntz, qui connaissait sûrement le Corrège, n'a pas eu souvent l'occasion de contempler des tableaux du Sodoma : il n'y a pas peintre moins coloriste ! Le Sodoma s'est peu préoccupé, surtout pour la peinture à l'huile, des progrès techniques que le Corrège apporta dans l'emploi de la couleur, au point qu'il ne s'est jamais séparé complètement des procédés quattrocentistes, et qu'il conserva le goût des vieux maîtres pour les tons tranchés et vifs.

Il n'y a, entre la sanguine de l'École des Beaux-Arts et la fresque de Sienne, point d'autres rapprochements que l'inclinaison de la tête vers la droite et une certaine expression de langueur voluptueuse. Est-il besoin de dire que le Sodoma n'a le monopole ni de cette pose ni de cette expression? et encore y a-t-il un abîme entre la grâce, la tendresse, la distinction de l'*Ève*



Photo Brogi.

SODOMA. — ÉVANOUISSEMENT DE SAINTE CATHERINE (dessin)
(Galerie des Offices, Florence)

de Sienne et la lourdeur sentimentale du dessin de Paris.

Peut-on relever quelque rapport de formes ou de facture? La sanguine de l'École des Beaux-Arts n'est point un portrait; c'est un dessin déjà stylisé, où l'artiste qui l'a exécuté a laissé passer, à la manière italienne, certaines formes particulières qui lui sont habituelles, qui sont comme sa caractéristique et sa signature. Quelle ressemblance peut-on voir entre les yeux allongés, les lèvres fines, le bel ovale de la figure de l'*Ève*, et la face ronde, les paupières bouffies, la bouche inintelligente de la sanguine?



Photo Giraudon.

ATTRIBUÉ AU SODOMA. — FEMME ET ENFANT (dessin)
(Musée du Louvre)

Pour la facture, comparons quelques-uns des dessins du Sodoma dont l'attribution n'est pas contestée. Personne ne met en doute que le n° 268 des Albums Santarelli avec les n°s 563 et 1934, qui font tous trois partie de la collection des Offices, ne soient de la main du Sodoma; ce sont des croquis ou des études se rapportant à diverses fresques du maître, et l'on y retrouve sa manière large et vivante, sa main souple et habile. Prenons le n° 1934; c'est un croquis pour le *Saint-Victor* du Palais Public de Sienne : le trait épais note des mouvements, indique des modelés plus qu'il ne précise des contours et des formes; le parti pris des ombres est marqué par des hachures parallèles rapides. Les ressemblances sont trop frappantes pour qu'on hésite à donner au même maître les trois croquis pour la *Scène d'exorcisme* et l'admirable esquisse, si pleine de vie et de feu, pour les *Noces d'Alexandre et de Roxane*, qui sont tous aux Offices.

Les n°s 268 et 563 sont des études beaucoup plus poussées; l'une est une première idée pour *l'Evanouissement de sainte Catherine;* c'est une merveille; l'autre est un crayon noir pour *la Madonna del Corvo*. Mais les caractères généraux restent ceux des croquis dont nous avons parlé; les hachures sont remplacées par des ombres fondues, sans disparaître cependant tout à fait; le trait est toujours épais, rapide, souvent surchargé; les formes sont incomplètement rendues; à tel bras manque la main; ce qui importe à l'artiste, dans ces études comme dans les croquis, c'est le mouvement, la vie, l'expression; et, à ce point de vue, on trouvera difficilement dessin plus beau que celui de *l'Évanouissement*.

Voilà le terrain solide qui doit être à la base des autres attributions, et ce n'est certes point dans la sanguine de l'École des Beaux-Arts, molle et maladroite — l'oreille n'est pas en place — qu'on retrouve aucune de ces qualités de force, d'entrain et de vie qui donnent tant de prix aux dessins originaux du Sodoma. A quel artiste donc la donner? A un artiste de second rang, il n'en faut point douter, qu'il serait assez difficile et peut-être inutile d'identifier.

* * *

Voyons maintenant les dessins du Louvre.

M. Morelli, le grand critique italien, fit, il y a déjà bien des années, justice de l'étrange attribution au Sodoma de ces cinq miniatures représentant des têtes d'empereurs romains; l'une d'elles porte l'inscription *Antonius Vercellensis pingebat.* Bien que Sodoma fût de Verceil, et que, de son vrai nom, il s'appelât Jean-Antoine Bazzi, il y eut quelque ingénuité à charger sa mémoire de ces innocentes petites peintures. Tout le monde convient maintenant qu'elles ne présentent pas le moindre rapport avec la manière du Sodoma.

Négligeons encore le n° 9177 et le n° 9178, deux études de tête dont on a voulu attribuer sans grande raison la première à Beccafumi, et dont la seconde est très probablement une pauvreté du XVIIIe siècle. Le n° 9176, une *Adoration des Mages,* n'a pas la moindre valeur. Le n° 9168 serait une étude pour une tête de *sainte Catherine*. On a quelque peine à discuter ces attributions fantaisistes dont il est difficile de



Photo Giraudon.

ATTRIBUÉ AU SODOMA. — LÉDA (dessin)

(Musée du Louvre)

deviner les causes et que personne d'ailleurs ne soutient sérieusement. Elles furent faites, si je ne me trompe, par M. Reiset qui avait à classer tous les dessins du Louvre, tâche un peu rude qui ne pouvait s'accomplir sans quelque flottement.

Pour le nº 9175, c'est une copie ancienne du saint Michel qui se trouve à la Chapelle des Espagnols, à S. Spirito de Sienne. M. Frizzoni l'attribue au Sodoma lui-même; le dessin semble bien mauvais pour être de la main du maître et sa technique montre, d'autre part, qu'il ne peut être antérieur au XVIIe siècle ou aux dernières années du XVIe : des traits maigres à la plume indiquent les contours et les lignes principales, tandis que les ombres sont données par des lavis; on ne dessinait point de la sorte aux beaux temps de l'art italien.

On s'étonne moins de l'attribution du nº 9169, une *Femme tenant par la main un enfant.* On peut, à la rigueur, établir quelque rapprochement avec le sentiment et la pose de tel groupe de l'Oratoire de S. Bernardino à Sienne. Mais les différences techniques sont trop accentuées pour que ce vague point de ressemblance suffise. C'est parmi les peintres florentins secondaires procédant d'Andrea del Sarto, ou mieux encore de fra Bartolommeo, qu'il faudrait chercher l'auteur de ce dessin d'intérêt relatif, où les mouvements sont exagérés, le coup de crayon élégant, mesuré et un peu froid.



Photo Giraudon.

ATTRIBUÉ AU SODOMA. — LÉDA (sanguine)

(Musée du Louvre)

Tous ces dessins sont en portefeuille. Il en est trois autres encore qui sont exposés dans les salles du premier étage.

Le *Triomphe* est si maladroit, si médiocre, qu'une discussion serait inutile si même il existait quelque rapport de facture ou de sentiment avec l'œuvre authentique du maître.

Pour les deux *Léda* de la donation His de la Salle, ce sont des raisons indirectes et pour ainsi dire littéraires qui ont presque sûrement motivé leur attribution. M. Morelli s'était persuadé que la *Léda* de la Galerie Borghese, à Rome, était du Sodoma; on lui fit remarquer qu'il ne s'agissait là que d'une copie ancienne; il ne se tint point pour battu et prétendit que l'original ne pouvait être que du peintre de Verceil. Tout le monde est d'accord maintenant que le tableau original était de Léonard; M. Muller-Walde en a retrouvé la première idée sur un feuillet du Codex Atlanticus; les inventaires de Fontainebleau de 1625 et de 1695 mentionnent une *Léda* de Vinci aujourd'hui perdue, mais dont les copies anciennes abondent en Europe et même en Amérique; n'aurait-on, d'ailleurs, aucune de ces preuves documentaires, que le caractère léonardesque de ces copies est assez accentué pour ôter tous les doutes. Mais M. Morelli, malgré sa compétence et son habituelle habileté, commit l'erreur de donner au Sodoma toutes les œuvres d'école milanaise qu'il ne pouvait attribuer à aucun des grands maîtres lombards. Sa grande autorité entraîna les critiques à une erreur plus grossière, qui fut de prétendre que tous les dessins de Léda épars dans les musées européens sont de la main du Sodoma. Pour la sanguine de la donation His de la Salle (nº 19), il n'est cependant pas difficile de voir les rapports de facture qu'elle présente avec les dessins de l'école de Raphaël.

Je ne saurais à qui attribuer le nº 18, et je pense que bien des écrivains d'art continueront à le croire du Sodoma : la Léda a une expression de volupté langoureuse! Cela ne suffit point cependant quand tout le reste diffère : forme, technique, accent, valeur! Valeur surtout : ce pauvre crayon, effacé et piqué, demeure bien loin derrière les merveilleux dessins de Florence, si pleins de fougue et de vigueur.

Il ne faut point être surpris qu'un aussi grand nombre de dessins du Louvre portent ainsi des attributions erronées. C'est le fait de toutes les collections un peu riches. Les Offices de Florence ne comptent pas moins d'une cinquantaine de dessins placés sous le nom du Sodoma, sans que le conservateur, M. Ferri, ce si fin connaisseur de l'école italienne, considère le moins du monde sa responsabilité engagée à ce sujet. Le musée de Berlin possède quatre dessins qui seraient soi-disant du Sodoma, quatre indicibles horreurs dont on s'étonne surtout qu'elles aient été admises à faire partie d'une collection publique. Ceux-là seuls se plaindront qui ne savent point les difficultés terribles et peut-être insurmontables qu'il y a à classer un nombre aussi considérable de dessins.

Bornons-nous à souhaiter que les deux *Léda* et le *Triomphe* qui sont exposés au public ne portent plus le nom du peintre piémontais, dont ils ne peuvent donner qu'une idée fausse et bien inférieure à son grand talent.

L. GIELLY.



Photo Brogi.

SODOMA. — TÊTE D'ÈVE (détail d'une fresque)

(Galerie des Beaux-Arts, Sienne)

LE BUSTE DU MUSÉE DE BERLIN

Est-il de Léonard de Vinci ou de Richard Cockle Lucas?

Monsieur le Directeur,



Permettez-moi de vous écrire au sujet du faux buste de Léonard de Vinci qui fait en ce moment l'entretien des amateurs par toute l'Europe. *Les Arts* n'en ont encore rien dit. Mais il n'est pas possible qu'ils n'aient une opinion. Ne serait-il pas utile d'en faire part au public, après que tant de raisons échangées ont commencé de brouiller une question si claire, surtout après qu'une lettre, écrite par M. Bode au *Figaro* du 2 décembre dernier, a mis la défense de Berlin en position privilégiée devant le public français?

Il est fâcheux qu'on ait fait en Allemagne une question d'honneur national de cette affaire, que l'empereur y ait commis son autorité, qu'un connaisseur du rang de M. Bode, en s'obstinant dans une gageure perdue, ait risqué la réputation dont il jouit dans l'Europe artiste, et compromis par là les services que ce crédit le met à même de rendre aux amateurs et aux historiens de l'art.

De cet échec à la science d'un connaisseur fameux, un dommage s'ensuivra pour la critique, auquel, hors de l'Allemagne même, chacun ne peut manquer d'être sensible. Pour parer à ce mal, on voudrait n'avoir qu'à soutenir M. Bode dans ses dénégations. Mais cela est impossible. L'évidence du faux est éclatante. Elle éblouit tous les yeux. Elle obligera un jour M. Bode au silence. C'est donc rendre service à lui-même et à tout ce qu'il compromet d'autorités et d'intérêts, que de le presser d'avouer la vérité.

Il a acheté le buste de M. Murray-Marks, lequel l'avait acheté de M. Spink de Londres, lequel l'avait acheté de M. Sparks de Southampton, lequel l'avait acheté de M. Long, lequel l'avait acheté de M. Mann, les deux derniers de Southampton pareillement.

M. Mann l'avait eu de la vente de M. Simpson, qui le tenait directement du fils et héritier de Richard Cockle Lucas, l'auteur du buste. La vente Simpson eut lieu en 1904. Le fils de Lucas, Albert Durer Lucas, avait cédé le buste à Simpson en même temps qu'une maison qu'il avait à Chilworth, dite Chilworth Grove, et plusieurs autres objets, en 1888.

Voilà un *pedigree* parfaitement établi. M. Bode ne le conteste pas. Pas davantage il ne conteste qu'au cours de ces transactions le mérite qu'il découvre au buste, l'illustre origine qu'il assigne, sont demeurés enfouis et inconnus. Ni M. Simpson, ni M. Mann, ni M. Long, ni M. Sparks, ni M. Spink n'ont cru que le buste fût de Léonard de Vinci. Ces messieurs le regardaient comme un objet de peu de prix. A la vente Simpson il passa dans un lot (n° 234 de la vente) et ce lot fut vendu 5 schellings.

M. Bode convient de cela. Mais il fait remarquer que le buste fut présenté, avant de passer entre ses mains, aux lecteurs du *Burlington Magazine* avec l'attribution dont il se porte garant. Il n'est donc pas le premier qui s'en soit avisé. — Sans doute, mais il reste établi que dans l'espace de cinq ans, quatre ou cinq acheteurs et vendeurs ont trafiqué du buste sur des données tout à fait différentes; et, puisque la découverte ne vient pas de M. Bode, une autre remarque doit être jointe ici : c'est que la science toute pure n'est pas le premier auteur de cette découverte. Elle a pris naissance chez les marchands; elle émane d'une source intéressée. Elle est donc suspecte. Cela est incontestable. De sorte qu'avant tout examen du buste, on est en droit de le préjuger faux.

M. Bode oppose à cela deux raisons : l'une, le buste même et ses mérites; l'autre, que M. Lucas fils fut sans doute le premier à ne pas connaître ce qu'il valait. On dit Richard C. Lucas auteur du buste; Richard C. Lucas, au contraire, ne l'aurait eu entre les mains que comme précieux ouvrage du temps passé; il l'aurait conservé à titre de chef-d'œuvre, et de chef-d'œuvre de Léonard. L'ignorance de ceux qui succédèrent dans la possession de l'ouvrage aurait causé l'éclipse de cette réputation; plus anciennement le jour luisait. Ce n'est qu'une tradition à renouer.

Par malheur pour cette explication, M. Lucas fils vit encore. En lui vit le témoignage, et de la vente qui fut faite de Chilworth Grove en même temps que du buste à Simpson, et de l'estime qu'a pu



Photographische Gesellschaft (Berlin).

BUSTE EN CIRE DU *MUSÉE EMPEREUR FRÉDÉRIC* A BERLIN
Attribué à LÉONARD DE VINCI



Photographische Gesellschaft (Berlin).

FLORE
BUSTE EN CIRE DU *MUSÉE EMPEREUR FRÉDÉRIC* A BERLIN
Attribué à LÉONARD DE VINCI

faire du buste Richard Cockle Lucas tant qu'il vécut. Or l'attribution de M. Bode a été une nouvelle pour lui. Jamais il n'avait eu l'idée que le buste pût être de Léonard, jamais il n'a ouï dire qu'il fût ancien.

Mieux encore : il témoigne que le buste est bien réellement l'œuvre de son père ; il assure qu'il l'y vit travailler ; il en rapporte les circonstances. Un de ces tableaux d'école qu'on attribuait autrefois libéralement à Léonard de Vinci, représentant Flore, maintenant propriété de la famille Morrison, à Basildon, a servi à Lucas de modèle pour le buste. Le célèbre marchand Buchanan, qui possédait ce tableau et le dénommait Joconde, commanda l'ouvrage au sculpteur en 1846. Pour des raisons qui n'ont pas d'importance, M. A. D. Lucas se rappelle fort bien que la commande fut abandonnée, ce qui fut cause que le buste resta chez son père.

Voilà ce que dit M. Albert D. Lucas. D'accord avec ces dires, un autre témoin, M. Whitburn, assure que plusieurs fois il a vu Lucas travailler au buste acheté par M. Bode. En fait de témoignages muets et d'autant plus solides, la comparaison du tableau, en ce moment exposé aux Grafton Galleries, avec le buste représenté par deux parfaites photographies, confirme le fait de la copie. Le *Times* a finement remarqué que, vu de face, le buste est une copie exacte du visage tracé dans le tableau ; que, vu de profil, au contraire, le sculpteur n'ayant plus de modèle, lui avait donné le style du temps, que nos voisins nomment « *early Victorian* » que nous appelons « dessus de pendule ».

Est-ce tout ? Non pas. M. Albert D. Lucas a raconté que son père avait l'habitude de soutenir ses ouvrages de cire avec des bois et des chiffons. On a radiographié le buste ; autant que cela se pouvait on en a fouillé l'intérieur ; cette recherche a fait découvrir ce que M. Lucas fils annonçait, et nommément des débris d'étoffe officiellement avoués du XIXe siècle. Enfin il existe du buste une ancienne photographie prise par Richard Lucas. Sous cette photographie, pour conserver le souvenir de la besogne de copiste à laquelle est dû son ouvrage, il a inscrit ces mots : « *The Flora of Leonardo da Vinci* » (la Flore de Léonard de Vinci). La photographie a paru dans les *Illustrated London News*.



Photographische Gesellschaft (Berlin).

LE BUSTE EN CIRE DU *MUSÉE EMPEREUR FRÉDÉRIC* A BERLIN
Attribué à LÉONARD DE VINCI

Voilà, dira-t-on, une cause entendue. Elle devrait l'être. Elle l'est en effet, pour tous ceux qu'aucun intérêt n'engage à chicaner sur l'évidence. Elle ne l'est pas pour M. Bode.

M. Bode écrit au *Figaro* que toutes les apparences sont pour lui, que les suffrages de l'Europe lui seraient acquis, sans les lettres écrites au *Times* par « un certain M. Cooksey », qui le premier a dénoncé l'erreur. « Un certain » marque l'intention de décrier ce témoignage. Mais les lettres de M. Cooksey ne font que rapporter le témoignage de Lucas fils lui-même. Voilà une grande autorité.

M. Bode ne l'accepte pas. Il n'accepte pas celle de M. Whitburn. Que l'un et l'autre aient vu Lucas le père travailler au buste, cela ne conclut pas. « Le sculpteur, dit-il, ne *modelait* pas le buste, il ne faisait que le *restaurer*. » Vraiment ! Qui assure cela ? M. Bode. Mais M. Bode n'a pas vu. Sans avoir vu, il rétorque qui a vu. C'est qu'en voyant, MM. Whitburn et Lucas fils ont pu se tromper. Soit ; mais M. Bode, qui n'a pas vu, quelle foi aurons-nous en ce qu'il dit ? Si Lucas modelait ou restaurait, il n'en sait positivement rien. Il l'affirme ; mais ceux qui ont le droit d'affirmer, ayant été témoins, affirment le contraire.

Je vois bien qu'il glisse, en preuve de ce qu'il avance, que le buste offre des traces de restauration. « Sa restauration, dit-il (la restauration de Lucas), n'y a laissé que trop de traces. » Mais qui lui dit que ces traces soient de Lucas ? Depuis 1904, le buste a passé par les mains de plusieurs marchands : je le défie bien de prouver qu'aucun de ces marchands n'est l'auteur des traces qu'il relève. Ainsi, rien dans les faits n'appuie l'explication qu'il oppose aux témoins d'un fait, et l'affirmation de ceux-ci reste entière.

Entier aussi le témoignage muet des chiffons trouvés dans le buste. Car comment nier qu'ils soient de Lucas, quand on est obligé d'en reconnaître la date ? Restauration, dit encore M. Bode. Lucas a consolidé le buste « en introduisant à l'intérieur » tous ces ingrédients modernes. Mais quoi ! à l'intérieur, sous la croûte mince et fragile, infiniment précieuse de la surface ? La parole est aux praticiens. Si M. Bode en trouve un seul pour assurer qu'un tel exemple de restauration n'est pas le plus périlleux du monde, le moins réellement praticable, et, en un mot, unique de son espèce, nous consentirons à l'entendre.

Reste l'inscription de la photographie. M. Bode l'explique ainsi : *Ce buste est de Léonard et représente Flore.* Cependant le seul sens vraisemblable est le sens que Lucas fils assure avoir été le vrai. Un buste de Léonard est chose

dont l'importance aux yeux des amateurs est presque unique. Celui qui le possède n'écrit pas au-dessous un simple rappel d'attribution. Il insiste, loue, explique la merveille, il en mentionne la rareté. Un amateur écrit : *Calisto, par Rubens;* mais il dit : *Ce précieux ouvrage, unique échantillon des talents de Léonard de Vinci en sculpture,* etc. Cette mention : « La Fiore de Léonard », n'offre de vraisemblance qu'en tant qu'allusion au tableau. Contre un témoin de fait, point donc de faits encore.

Ce terrain des faits est interdit à la défense de Berlin. Tous ses efforts pour y prendre pied sont vains. Ils l'ont été, ils le seront toujours. S'il ne s'agissait que d'amuser le lecteur, on pourrait raconter l'histoire des positions prises d'abord, puis abandonnées par la défense, à mesure que les faits certains l'y rendaient impossible.

On avait d'abord allégué que la photographie des *Illustrated London News* n'était pas d'après le buste, mais d'après une copie. Alors le sens de l'inscription, admis tel que Lucas fils le propose, ne prouvait rien contre l'original. Depuis, il a été établi que la photographie représente bien le buste de Berlin; alors on contesta le sens de l'inscription.

A Berlin on commença par nier que le buste contînt les chiffons indiqués par Lucas fils; et cette absence de chiffons prouvait qu'il avait tort. Enfin les chiffons furent découverts; et ce fait accepté fut commenté de manière que la même conclusion restât.

Tout cela ne prouve rien en soi contre la thèse. On peut



Cliché The Illustrated London News.

RICHARD COCKLE LUCAS. — PORTRAIT EN CIRE DE LA MÈRE DU LORD CHIEF JUSTICE DENMAN

avoir raison avec des raisons fausses. On peut être contraint de changer de preuves pour soutenir la même vérité. Mais ici les dénégations ont toujours été sans consistance, et les faits au moyen desquels on essayait de les rendre vraisemblables, en manquant tour à tour, fournissent une preuve éclatante d'impuissance.

Il est vrai que, faible sur la défense, M. Bode essaie de passer à l'attaque. Comme preuve de fait que ses adversaires ont tort, il allègue les fentes et les détériorations de la cire, visibles dès le temps de Richard Cockle Lucas, dans la photographie du buste. « L'œuvre était donc, dit-il, déjà à cette époque d'une très grande ancienneté. » D'une très grande ancienneté, parce que la cire était fendue? Voilà qui ne convaincra personne. Des ouvrages de cire récemment achevés sont parfaitement sujets à se fendre; c'est une question de manipulation. Ailleurs, il allègue « la croûte épaisse et grise de crasse ». Chacun lui répondra qu'une grande antiquité n'est pas nécessaire pour expliquer cette croûte.

Ce terrain manque donc. Aussi M. Bode cherche-t-il avec une insistance visible d'autres appuis. Un de ses arguments le plus souvent répété et auquel la lettre qu'il vient d'écrire retourne sans cesse, c'est l'excellence du buste, ses mérites et l'authenticité de son style. « Je suis certain, dit-il, qu'aucun collectionneur ou artiste, tant soit peu connaisseur, ne déclarerait y voir une œuvre moderne. »

C'est parce que l'attribution du buste de Berlin à Léo-



Cliché The Illustrated London News

RICHARD COCKLE LUCAS. — PETIT BUSTE EN CIRE DE GEORGE-HARRY GREY EARL OF STAMFORD, ENFANT

nard est intrinsèquement certaine, que M. Bode regarde comme nécessaire d'interpréter les témoignages de Lucas fils et de Whitburn (parlant de l'exécution du buste), comme d'une restauration seulement. C'est à cause de cette certitude que les chiffons, dont l'apparence est d'avoir servi à faire le buste, sont regardés par M. Bode comme « introduits à l'intérieur ». C'est en vertu de la même certitude que l'inscription de la photographie est commentée en dépit de la vraisemblance et du témoignage de Lucas fils.

Tel est le tour que donne à la discussion la position prise par M. Bode. Le style constaté par lui de l'œuvre, a rang de preuve absolue, à laquelle il faut que plie et s'accommode tout le reste. Or cette position, prise en soi, est une grande infraction aux règles de la critique.

Je ne dirai pas à M. Bode que son jugement n'est qu'une impression, qui ne saurait faire loi pour les autres : car un discernement exercé comme le sien et dont les effets ont prouvé l'excellence, participe de la raison et de son empire universel; je ne lui dirai pas que des raisons de sentiment ne sauraient tenir devant des arguments de fait : car les preuves intrinsèques ne sont pas des sentiments, et la critique qui prétendrait se passer des indications qu'elles apportent, serait aussi faible que bornée. Non, les arguments de style ne sont pas incapables de balancer les arguments de fait; mais en ce cas, leur puissance doit être en proportion de la résistance qu'ils rencontrent. Plus il est difficile d'interpréter les faits conformément aux preuves alléguées quant au style, plus il faut que ces preuves soient fortes et convaincantes.

Or, ici, les faits parlent contre ces sortes d'allégations avec une éloquence exceptionnelle. Ils les anéantissent, ils les préviennent, ils en rendent l'examen inutile. Et contre cette clarté aveuglante des faits, quelles raisons de style est-ce qu'on propose? Les plus vagues, les plus fuyantes, les plus faiblement motivées. On nous assure qu'il est impossible qu'un « collectionneur ou un artiste » s'y trompe. On écrit qu' « aucun doute n'est possible pour quiconque a l'habitude de faire la différence entre les œuvres d'art anciennes et modernes, entre celles qui sont vraies et celles qui sont fausses ».

Aucun doute n'est possible? Nous doutons cependant. Nous faisons mieux que douter, nous croyons être sûrs. C'est peut-être que nous ne savons pas faire la différence de l'ancien et du moderne, du vrai et du faux. Qu'on nous l'apprenne donc. Qu'on nous dise ce qui, dans le buste, authentique son antiquité, quels caractères, quels traits, capables d'emporter la certitude, certitude triomphante, certitude absolue, nous ont échappé. Mais point. Nulle raison, pas un bout d'analyse. *Aucun doute n'est possible;* et c'est tout. Pourquoi ne pas dire tout simplement et sans plus d'ambages : J'ai raison.

Ainsi, les preuves de fait sont péremptoires; M. Bode prétend les détruire par des raisons de style proportionnées à cela; et ces raisons manquent. Elles manquent chez lui, dans sa défense. Tout ce qu'on y trouve n'est que son affirmation, réitérée, je l'avoue, avec force, avec ascendant, avec empire, mais non expliquée.

Chose notable, c'est du côté de l'attaque que se trouve l'analyse dont M. Bode se dispense. Les raisons de style sont produites par ceux qui tiennent les raisons de fait. On lui oppose ce que son buste montre : de conforme à l'original de Léonard (ou de son école) dans la face, de « dessus de pendule » dans le profil. Cela est net, cela est précis, cela doit être admis ou refusé. M. Bode ne le refuse ni ne l'admet; il n'en parle pas. Il fuit ces précisions dangereuses, il fait retraite dans les assertions banales, et cela sur son terrain de choix, à propos de style, dans le genre de preuve qu'il a choisi.

Car d'ajouter, en général, que le buste est parfaitement beau et qu'il rappelle les figures de Léonard, c'est ne rien dire. Eh ! oui, il les rappelle, puisqu'il en est copié. En quoi cela prouve-t-il son authenticité ? Quant à la beauté, il en est de plus d'un genre. Qui doute que Richard Cockle Lucas ait été capable de faire beau dans le sien? M. Bode dira que ce genre n'est pas celui de son buste. Mais il néglige de dire en quoi ces genres diffèrent. Il néglige de le dire, il ne le dira point, il ne saurait le dire. Et dans ce grand silence les faits restent.

Voilà des raisons, Monsieur le Directeur. Je souhaite qu'elles vous paraissent dignes d'être reproduites. Elles ne sont pas à moi toutes seules : beaucoup de vos lecteurs les partagent.

Croyez, je vous prie, à mes sentiments les plus distingués.

UN ABONNÉ.



Cliché The Illustrated London News.
RICHARD COCKLE LUCAS. — GROUPE EN IVOIRE, VÉNUS ET CUPIDON
Daté de 1830

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.
LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

LES ARTS

N° 99 — PARIS — LONDRES — NEW-YORK — Mars 1910



ALBERT BESNARD. — JEUX DE NYMPHES

5e Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau

F. AUBURTIN. — FEMME AU CYGNE
5e Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau

5e Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau



Nous vivons dans un temps d'évolution rapide: les inventions nouvelles se succèdent sans discontinuer, les formes politiques se modifient à vue d'œil, le bagage d'idées d'un homme moyen n'a presque plus rien de commun avec l'éducation d'il y a trente ans. Il n'est pas jusqu'au domaine de l'art où les « genres » consacrés ne tendent soit à se classer autrement, soit à se confondre. L'Exposition de la Société dite de la Peinture à l'eau, dans les galeries Chaine et Simonson, en fournit une preuve nouvelle.

Sous l'inspiration et à l'exemple de ses fondateurs, MM. Besnard et Gaston La Touche, ce groupe d'artistes tend à appliquer la largeur expéditive, les effets simplifiés de la peinture à l'huile au genre de l'aquarelle, qui si longtemps parut s'obstiner dans une minutie précieuse, un fini léché, et dont la sympathie des vrais amateurs tendait par suite à se détacher complètement. C'est peut-être le salut pour cette forme d'art qu'apporte la phalange hardie dont nous avons à parler, et elle mérite, à ce titre, l'attention la plus sérieuse.

On a cru longtemps qu'à raison de son peu de consistance, de la transparence du papier sous le lavis coloré, l'aquarelle ne comportait que des effets de brillant, mais ne permettait aucune largeur, aucun ramassé synthétique dans le rendu. L'exemple du contraire, donné par un Jacquemart, n'avait guère porté de fruits. Mais la démonstration en ressort avec évidence de l'ensemble des ouvrages exposés rue Caumartin. A leur ordinaire, les associés ont invité plusieurs artistes étrangers, entre autres MM. Israels, Blommers, Willem Maris, pour la Hollande; Fernand Khnopff, Marcette, Frantz Charlet, pour la Belgique. Les ouvrages des trois premiers, arrivés au faîte de leur carrière, disent, une fois de plus, l'égale ampleur de facture appliquée par



J. ISRAELS. — SUR LA PLAGE

5e Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau

Israels à des intérieurs pauvres, à un mariage juif avec son cérémonial singulier, à deux scènes familiales où l'artiste octogénaire s'attendrit sur la sécurité des petits, dont la mère surveille les jeux au verger, dont le grand-père serre la menotte en cheminant le long des blés; la gentillesse un peu menue des idylles rustiques de Blommers *(la Baignade)*, l'aspect gras et nourricier des berges feuillues où Maris promène l'ahurissement des veaux, l'avidité des canards. Je goûte peu, je l'avoue, le symbolisme laborieux et sans profondeur de M. Khnopff. M. Marcette peint excellemment la nature saturée, les grèves luisantes *(le Goudronnage des barques)*, les cieux lourds chargés d'ondées, de son pays. M. Charlet, très divers dans ses recherches, a traité avec une vigueur un peu trop maçonnée par l'abus de la gouache, mais un sens puissant de l'effet, le panorama célèbre de Dordrecht, écrasée sous sa tour géante, au bord de la Meuse gonflée.

Mais l'effort intéressant et nouveau est de notre côté. Passons sur les envois de M. La Touche, qui nous montre la double face de son talent avec une scène d'intérieur largement traitée : *le Baise-main*, et une oaristys, *la Source*, où gaminent dans l'eau, sous la pluie d'or des rayons, ses faunes et naïades accoutumés. M. Besnard a envoyé des *Jeux de nymphes* qui, sur un talus léché par l'immense volute scintillante d'une vague, se groupent pour regarder une des leurs esquissant un pas : cela a la magie d'effet habituelle du peintre; quelques glacis seraient encore nécessaires dans les nus, pour raccorder les touches de gouache des lumières. M. Auburtin, dans le même ordre de sujets, fait s'étirer au-dessus de l'eau bleue, ou jouer avec des cygnes, des baigneuses traitées avec le sobre parti pris de la fresque.



B.-J. BLOMMERS. — PETITS BAIGNEURS
5e Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau

M. Luigini continue à montrer les dons rares de pittoresque qui l'ont déjà signalé. Nul n'exprime mieux la décrépitude des petites villes, la moiteur suintante des ciels du Nord, les flaques en facettes des sentiers et des rues détrempées. Il a une technique bien à lui, écrasant ses touches de gouache sur du gros carton gris dont la rugosité traduit à merveille l'effritement des vieilles pierres. Néanmoins, la multiplicité des points où ce support apparaît à nu, donne à plusieurs de ses compositions : *le Marché de Moret* et *la Rue de l'Église*, entre autres, et cela jusque dans les ciels, un aspect dartreux qui n'est point plaisant.

L'Abreuvoir, où un cheval blanc boit sous des feuillages roux, offre une certaine confusion dans les plans. Le succès même de M. Luigini devrait l'inciter à varier sa manière, suivant les thèmes traités, et à se défendre d'une exécution parfois hâtive.

C'est, au contraire, la précision dans la largeur



Mme LUCIEN SIMON. — FILLETTES AVEC LAPINS

5e Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau



Photo Crevaux.

L. SIMON. — LA BATTEUSE

5e *Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau*



J.-E.-S. JEANÈS. — SORAPIS

5e *Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau*

qui recommande les charmants petits intérieurs de M. Walter Gay, pleins de pastels ovales sur des lambris vert d'eau, de groupes précieux reflétés au miroitement des carrelages, de meubles anciens se chauffant aux cheminées encore tièdes. Madame Lucien Simon a adopté depuis deux ans, un genre bien à elle, grandes aquarelles non gouachées, presque sans ombres, où, seul, le lavis transparent donne les tons, les lumières étant dues au blanc du papier non couvert. Les trois scènes de cette année sont prises dans le jardin qui entoure le vieux sémaphore, transformé par son mari en habitation et en atelier, et que borde l'anse de Benodet. Les deux fillettes des artistes y sont tour à tour montrées jouant avec un jeune chien folâtre, ou donnant à des lapins blancs une abondante provende de choux. Les figures sont traitées avec une sobriété précise, dans la pleine lumière, parmi l'éclatante bigarrure des massifs. Le même décor encadre



A. MARCETTE. — QUAI MOUILLÉ
5e Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau

une vierge mystique, en long manteau bleu, le bambino nu aux bras, et suivie de deux petites filles. Ces compositions respirent un calme, une ingénuité de tableau primitif.

Jamais, par contre, M. Lucien Simon n'a exprimé avec plus d'énergie et de véhémence que dans *la Batteuse* la bourdonnante agitation du travail des champs. Les *bigouden* ratellent en hâte les javelles que des hommes portent à la batteuse, que d'autres mettent ensuite en gerbes. Un ciel lourd de chaleur vibre au-dessus de la scène. Parmi les chevaux qui actionnent la machine, il en est un qui semble un peu en bois. Trois nus féminins, deux crânes études d'une sûreté rapide, pour un arlequin et une colombine en galant manège, complètent l'exposition du peintre.

Un nouveau venu, M. Raymond Bigot, a peint divers oiseaux : faisans, hiboux, tiercelet, busard, stylisés dans une sorte de raideur byzantine, qui rappelle certains ouvrages en cloisonné, mais où des colorations assoupies, de qualité très fine, expriment à souhait les chatoiements irisés du



GASTON LA TOUCHE — LE BAISE-MAIN
Appartient à M. Tessier
5e Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau

plumage. J'ai gardé pour la fin M. Jeanès, dont les paysages de montagne, pris dans les Alpes dolomitiques, offrent une grandeur saisissante. L'artiste plante son chevalet très haut, sur quelque plateau intermédiaire de cette chaîne étrange, pour rapprocher et isoler les formidables massifs des Marmarole ou du Sorapis, dont les arêtes prismatiques découpent sur l'horizon leurs gigantesques cristaux tour à tour, selon l'inclinaison du soleil, opalescents, rouge sanguine, violet foncé, puis, dans l'obscurité commençante, d'une lividité transparente de spectres. Ces thèmes extraordinaires sont traités avec une sobriété, une largeur dignes d'eux; les plus délicates dégradations lumineuses s'y superposent aux âpres



RAYMOND BIGOT. — JEUNES HIBOUX
5e Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau

vigueurs des premiers plans, et des bancs colorés de nuages mettent leur mobilité vivante dans l'ensemble. Un vieux pont moussu, encadrant de ses piles aux noires jointures une nappe lumineuse d'eau frissonnante, complète cet ensemble d'œuvres d'une tenue d'art vraiment rare.

Tel est, dans ses éléments dominants, l'apport de la cinquième Exposition de la Peinture à l'eau. Il offre, on le voit, de quoi justifier les pronostics les plus favorables touchant le renouvellement des pratiques et, par là même, du domaine jusqu'ici trop circonscrit de l'aquarelle.

HENRY MARCEL.



F. CHARLET. — DORDRECHT (aquarelle)

Achetée par l'État

5e *Exposition de la Société internationale de la Peinture à l'eau*



LOUISE-C. BRESLAU. — INSTRUMENTS ANCIENS (panneau pour un salon de musique)

Une Exposition de Mlle LOUISE-C. BRESLAU

L'AVENIR conservera le nom de Mademoiselle Louise-Catherine Breslau. Car, en plus de son dessin et de ses harmonies qui sont délicates, elle a une façon d'exprimer bien à elle. En de nombreux portraits, il semble même que, servie par une intuition supérieure, elle rende non seulement l'extériorité des personnes, mais leur âme. Et pourtant, sa clientèle est fugace et décevante, étant composée de femmes et d'enfants. Mais elle a su si adroitement regarder ces êtres mobiles, vaincre avec tant de bonne grâce les résistances, que la mondaine distraite et pressée, que l'enfant dérangée dans ses jeux et qui accueillait la portraitiste avec cet aveu impertinent : « J'aime Tom, j'aime Diane, j'aime Miss, je n'aime pas les gens », ont toujours fini par se livrer. Et la confiance conquise, c'est peu de chose pour elle que de revêtir d'une touche souple le dessin d'une physionomie dont les lèvres, les yeux, une contraction, laissent deviner le secret. Si surprenants sont les résultats que, parfois, on a l'impression que Mademoiselle Breslau sans le vouloir peut-être, mais par le fait de ses dons instinctifs, a observé l'une à travers l'autre, la mère et l'enfant, ce reflet charmant de la race, des manières et des habitudes des parents. Et ce serait là le secret de ces portraits demeurés ressemblants, en dépit des années écoulées, de ces portraits révélateurs, d'une existence dont la destinée s'accomplit.



LOUISE-C. BRESLAU. — PORTRAIT DE MARIE O... (1889)

Voilà, en effet, près de trente années que Mademoiselle Louise-C. Breslau exécute de claires peintures, de frais pastels aux tonalités adoucies et la plupart des jolies poupées dont elle fixa jadis le jeune sourire ou la pétulante fantaisie, sont aujourd'hui épouses et mères. Et telle est leur reconnaissance pour la portraitiste qui exprima si aimablement leur grâce puérile de jadis, qu'elles lui viennent apporter la chair de leur chair, la fleur de leur tendresse : leurs babies, pour de nouvelles effigies.

Que de jeunes visages, la glace de la première séance rompue, sont venus éclairer de leur sourire l'atelier de l'artiste ! Les castes les plus diverses ont signalé leur passage : aristocratie du sang, aristocratie de la richesse, aristocratie de l'esprit et chaque type, chaque tempérament furent intelligemment compris. Il est des regards hautains, des gestes prenants; il est aussi des sourires confiants, des caresses d'yeux, décelant des affections profondes, des qualités de cœur qui enchantent d'autant plus que la créature est plus belle ou plus jeune.

En insistant sur l'importance des enfants dans l'œuvre de Mademoiselle Louise-C. Breslau, je crois bien répondre à sa dilection. N'est-ce pas à leur bonne grâce qu'elle recourt en ce moment ? —



LOUISE-C. BRESLAU. — PORTRAIT DE Mlles DE V. F... (1908)



LOUISE-C. BRESLAU. — PORTRAIT DE RAYMOND B... (1906)

Quelques-uns de leurs portraits anciens ou récents accompagnent, en effet, les quatre importants panneaux décoratifs, récemment terminés, qu'elle expose en ce moment galerie Durand-Ruel et c'est leur rencontre qui motive les présentes considérations.

Dans cette sélection, tout séduit. Oh ! la jolie petite personne que cette Marie-Christine O... tout sourire et tout lumière dans ses fourrures immaculées, ses dentelles. Petite fleur rare, fleur de serre dont la délicatesse contraste avec la vie abondante, la peau ambrée, les yeux ardents de cette Madeleine L..., qui, assise sur un coin de canapé, un jeune chien sur les genoux, le geste invitant, a des allures de petite femme déjà maîtresse de maison. Puis, c'est Mademoiselle Diane de C. T..., fluette personne consciente de son importance, posée franchement de face, dans une attitude familière de jeune amie certaine de l'accueil qui lui va être fait; enfin, la rêverie charmante de cette Madeleine D..., dont les fines mains s'entre-croisent, en un geste aisé, sur une robe blanche sur laquelle saigne un collier de corail.

Un saut de quelques années et la chrysalide se fait papillon. Tout est lumière, joie et sourire. C'est le moment où le visage s'éclaire aux douces paroles, où le corsage se tend tandis que les nerfs s'apaisent à la douceur des mélodies. Le violon, la harpe, le piano deviennent des confidents, des amis chers, échos dociles de sensations, d'aspirations dont la candeur des adolescentes se trouble. Instant charmant qui a été, pour Mademoiselle Louise-C. Breslau, motif à créations exquises : jeune fille au pur profil voilé par la contre-lumière, dont les doigts s'occupent sur l'ivoire du clavier, harpiste dont les harmonies graves dramatiseront ce qu'aura de trop cristallin la voix de la jeune récitante. Telles Mesdemoiselles de V. F... Ici une remarque : Mademoiselle Louise-C. Breslau n'a pas reculé devant la difficulté reconnue par les maîtres les plus adroits, de grouper, en vue d'un portrait, plusieurs figures. Toujours préoccupée d'action et de vie, elle semble, au contraire, avoir sollicité des associations qui lui permettent de rendre plus agissantes les personnes représentées. Mère et fille, frère et sœur ont été prétexte à motifs caractéristiques. Ainsi ce pastel d'une distinction raffinée, qui réunit Daniel et Sami L. B... Ce petit Daniel qui, si jeune encore, déjà d'un charme intellectuel prenant, a du reste de qui tenir étant le petit-fils de l'illustre Berthelot. Pour n'avoir point une si illustre origine, le jeune Raymond B... reste également séduisant. Soutenant sa petite tête expressive dans le creux de sa main, il semble se recueillir et laisser passer les heures, tout en tenant une pose aisée, dont le sans-façon n'est pas sans distinction.

Les quatre dessus de portes qui accompagnent les por-



LOUISE-C. BRESLAU. — PORTRAIT DE MADELEINE L... (1899)



LOUISE-C. BRESLAU. — PORTRAIT DE GENEVIÈVE DE B... (1909)

traits exposés, témoignent du goût et de la réflexion que Mademoiselle Louise-C. Breslau met en toutes ses œuvres. Destinés à deux petits salons de fête et de musique, ils ne devaient pas seulement conserver la fraîcheur d'une impression — qui aurait été délicate, car on sait avec quel fin sentiment l'artiste traite la fleur, — mais avoir encore une signification ornementale, être composés selon la tradition des belles époques. Ce programme, Mademoiselle Louise-C. Breslau l'a réalisé, tout en menant son œuvre avec un œil très moderne. L'harmonie est, en effet, obtenue au moyen de colorations franches, osées, véridiques dans le ton local et cependant discrètes et douces dans l'ensemble.

L'un des panneaux, qui groupe des géraniums, des pivoines, se nuance du rose au jaune, par suite de la présence de gaillardes ; l'autre, qui réunit des glaïeuls, des hortensias et des bleuets va du rose au bleu. Certains rappels de ton marient exquisement ces deux peintures de dominante changeante. Les mêmes préoccupations, les mêmes délicatesses de palette ont présidé à l'exécution des deux autres panneaux destinés au Salon de musique et qui représentent : l'un, des



LOUISE-C. BRESLAU. — PORTRAIT DE DIANE (1909)

instruments anciens, au milieu desquels se trouve oublié un bouquet dont la tonalité plus vive contraste avec la note amortie des accessoires, posés sur une console au bois vieil or ; l'autre, des attributs de fête, sur lesquels tombe une lumière douce, qui amortit ce qu'aurait de trop cru, de trop artificiel, les objets assemblés.

Pour assortir avec un tel bonheur des fleurs, pour harmoniser avec une telle douceur, le clinquant, l'artificiel qui constituent les accessoires de fête, il faut des dons très spéciaux, un fin sentiment des nuances, des modifications de la lumière. Tout cela a été révélé à Mademoiselle Louise-C. Breslau par les choses elles-mêmes. Elle a toujours, en des quartiers tranquilles, recherché des pavillons isolés de la vie banale par quelques arbres, un parterre de fleurs. Et c'est en vaguant à travers le petit coin de verdure, aux heures douces où il ne fait plus assez clair pour peindre et où il y a cependant assez de lumière pour voir ; c'est en se recueillant, à l'instant précis, où selon la minute, les choses, les êtres se précisent ou se fondent, qu'elle a eu la révélation des fines harmonies qui donnent un charme particulier à ses études de fleurs et tant de tenue à des panneaux comme ceux qui ont été achevés récemment.

« La Vie pensive » a son charme et sa récompense.

CHARLES SAUNIER.



LOUISE-C. BRESLAU. — PORTRAITS DE DANIEL ET DE SAMI L. B...



JEAN VEBER. — CENDRILLON

Le Boudoir de Mme Ed. Rostand à Cambo

Décorations de M. JEAN VEBER



La personnalité de M. Jean Veber est aussi complexe qu'elle est séduisante. Il possède l'imagination la plus vive, la plus fraîche, la plus colorée, et en même temps le sens de l'observation directe le plus aigu ; il a l'amour de la vérité et la passion du rêve ; c'est un fantaisiste exquis et un réaliste truculent, qui peint avec autant de verve les grimaces que les sourires des êtres et des choses, et qui est aussi sensible à leur laideur qu'à leur beauté, de sorte que son pinceau sait se faire aussi caressant, aussi tendre, aussi léger pour fixer les grâces des petites princesses de ses songes, les jeux de l'air et de la lumière sur les visages des enfants et sur la chair des fleurs, que tranchant et impitoyable pour fixer les vulgarités et la méchanceté des mauvais génies, des nains et des gnomes aux jambes torses, au ventre difforme, à la tête trop pesante pour leurs épaules, pour caractériser les instincts de cette humanité inférieure qui tient encore par tant de liens à l'animalité. Et il y a enfin, chez M. Jean Veber, un satiriste qui ne recule devant rien pour fustiger les ridicules et les vices de son temps, va jusqu'au monstrueux, pousse l'horreur au paroxysme, dans des visions de sang et de mort dont le fantastique s'apparente à ceux d'un Breughel et d'un Jérôme Bosch, à celui aussi du maître souverain des épouvantements, Edgar Poe. Ce qui ne l'empêche pas d'avoir de l'esprit... autant que M. Pierre Veber, son frère.

Que des qualités aussi diverses, de tels dons trouvent à s'employer mieux que partout ailleurs dans le domaine illimité des sujets féeriques, il ne faut point s'en étonner, et l'on s'explique aisément la prédilection que leur porte M. Jean Veber. C'est bien là, à mon avis, qu'il a, jusqu'à ce jour, rencontré ses inspirations les plus heureuses, là que les facultés inventives qui sont les siennes ont trouvé à se prouver le plus brillamment et le plus complètement. La Féerie, en effet, n'est-ce pas aussi bien l'*Orlando furioso* que *Peau-d'Ane*, *le Songe d'une Nuit d'été* que *la Belle et la Bête*, l'*Histoire de Psyché* que *Hansel et Gretel*, les *Métamorphoses* d'Ovide que les *Contes* d'Andersen ? Le grotesque y coudoie les sentiments les plus délicats, la farce y voisine avec le drame, le sublime avec le familier, l'exceptionnel avec le quotidien. Elle autorise toutes les libertés, tous les rapprochements, tous les anachronismes, toutes les disproportions; elle se moque de toutes les règles, confond tous les styles, parle toutes les langues, et cependant se fait partout comprendre de tous ceux qui ont le sentiment de la poésie.

On trouvera donc tout naturel (et il semble impossible qu'il



JEAN VEBER. — PEAU-D'ANE
LE BOUDOIR DE Mme ED. ROSTAND



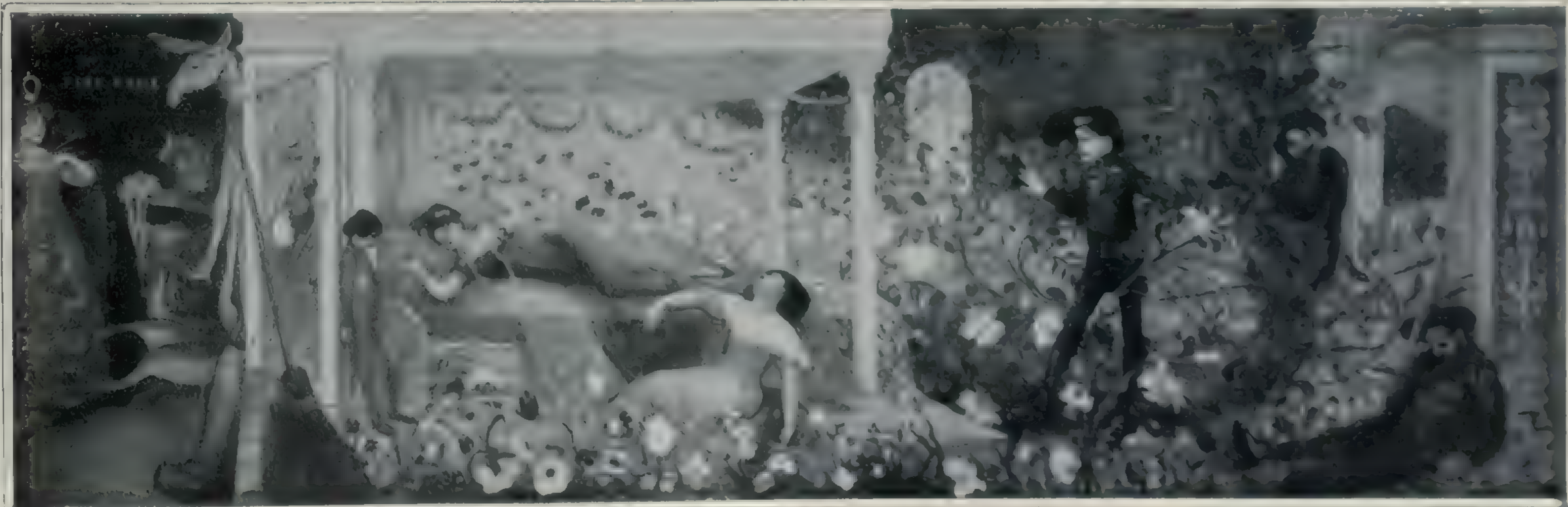
JEAN VEBER. — CENDRILLON
LE BOUDOIR DE Mme ED. ROSTAND

ait pu en être autrement!), qu'aimant les belles légendes et les histoires féeriques, M. Edmond Rostand ait demandé à M. Jean Veber d'en illustrer quelques-unes sur les murs de sa maison, et qu'il se soit adressé à lui pour décorer le boudoir de Madame Rosemonde Rostand, en même temps qu'il s'adressait à Mademoiselle Dufau et à M. Henri Martin, à M. Caro-Delvaille et à M. Gaston La Touche pour décorer les autres pièces d'*Arnaga*. Il lui a ainsi fourni l'occasion de prouver, et victorieusement, ce qui ne surprendra personne, de quoi il est capable comme décorateur.

Les huit contes dont M. Jean Veber a peint là l'épisode le plus caractéristique, sont distribués sur les quatre parois de la pièce, en quatre panneaux divisés eux-mêmes en compartiments et forment une frise ininterrompue à laquelle sert de base un revêtement de carreaux de grès de Bigot d'un ton de tilleul rosé extrêmement délicat, comme semé d'éclats de turquoises, et couronné, à la hauteur des portes, par une corniche de bois sculpté.

Au-dessus de la porte d'entrée, voici, en trois décors de forêt séparés les uns des autres par deux troncs d'arbres où se blottissent, ici le *Petit Poucet* avec son bonnet de coton, là *Puck* le lutin, fumant sa pipe; voici *Riquet à la houppe*, *l'Oiseau bleu*, *Gracieuse et Percinet;* puis, occupant seul toute la muraille de gauche, trouée aussi d'une porte, *Cendrillon;* puis, décorant l'arc surbaissé au-dessous duquel s'ouvrent, en retrait, les trois petites fenêtres à plein cintre qui éclairent la pièce: à gauche, les *Noces du Chat botté et de la Chatte blanche*, unis de par la volonté de M. Rostand; à droite, la *Cage d'or*, où l'imagination du peintre s'est donné libre cours; enfin, faisant face à *Cendrillon*, en deux compartiments rejoints par des motifs architecturaux, *Peau-d'Ane*, avec, au fond, l'Ogre du *Petit Poucet* enjambant la colline qui ferme l'horizon, et, au premier plan, le *Petit Poucet* causant avec le *Petit Chaperon rouge*, et la *Belle au Bois dormant*, dont la partie centrale, le pavillon de marbre enguirlandé de fleurs où repose la princesse, a été combinée pour servir de couronnement à la cheminée qui se trouve placée au-dessous.

M. Jean Veber, on le voit, en artiste soucieux de se soumettre à toutes les exigences que lui imposait la disposition des lieux, c'est-à-dire en vrai décorateur, loin de fuir les difficultés, s'est ingénié, au contraire, à en tirer parti; ainsi, dans le panneau de *Cendrillon*, le groupe de nains que l'on aperçoit riant et gesticulant sous la baguette de la fée, a l'air de sortir de derrière la glace centrale de la psyché qu'il surmonte, et est traité dans une gamme de colorations très chaudes, à cause de l'éclairage assez violent des ampoules électriques qui s'allument là, la nuit venue. Et partout, les détails charmants, pleins d'allusions gracieuses ou spirituelles, les détails ingénieux abondent, ici, soulignant un des traits essentiels de l'histoire contée; là, en précisant le sens, y ajoutant comme un agrément nouveau. Dans ce même panneau de *Cendrillon*, les guirlandes de roses que nous retrouverons suspendues au-dessus des *Noces du Chat*



JEAN VEBER. — LA BELLE AU BOIS DORMANT
LE BOUDOIR DE Mme ED. ROSTAND



JEAN VEBER. — RIQUET A LA HOUPPE
LE BOUDOIR DE Mme ED. ROSTAND

botté et de la Chatte blanche, et au-dessus de la *Cage d'or*, les guirlandes de roses se transforment en guirlandes d'aulx aux solives de la cuisine, où la pauvre Cucendron, assise au bord de l'âtre comme à son ordinaire, se désolait tout à l'heure après le départ de ses sœurs pour le bal. Et c'est encore de ces guirlandes de roses — la fleur qui parfume le prénom de Madame Rostand — que le décorateur du boudoir d'*Arnaga* a tressé, comme pour servir de clef à l'arc des fenêtres, une couronne au milieu de laquelle se lit l'initiale de son prénom ; tandis qu'au-dessus et de côté des petites fenêtres, il a figuré le Roi et la Reine traditionnels des Contes de Fées, couronne en tête, entourés d'une innombrable nichée de garçons et de filles, tous couronnés aussi, sauf un (qui sera la honte de sa famille), qui est coiffé du bonnet rouge de la Révolution, avec cette inscription en lettres d'or : *Et ils eurent beaucoup d'enfants.* Ailleurs, enfin, dans le panneau de *Riquet à la houppe*, la monumentale



JEAN VEBER. — L'OISEAU BLEU
LE BOUDOIR DE Mme ED. ROSTAND

pièce montée qui occupe le centre de la table et que des pâtissiers grimpés sur des échelles sont en train de terminer, représente l'Institut.

Tous ces détails, tous les détails dont on voit que fourmillent ces panneaux, M. Jean Veber les a imaginés, composés, ordonnés, combinés, exécutés avec la même minutie, avec la même recherche, avec le même soin. La robe « couleur du soleil » de Peau-d'Ane est, toute en rehauts d'or, la reproduction exacte du voile de mariée offert par la Ville de Bruxelles à la princesse Stéphanie, œuvre d'art d'une incomparable richesse, qui fut exécutée d'après le dessin du père de MM. Jean et Pierre Veber. Le grand manteau de cour que porte la princesse Florine, de *l'Oiseau bleu*, n'est pas moins somptueux, avec ses fleurs, avec ses rinceaux d'or en relief sur fond rouge; tout rutilants d'or réchampi, sont aussi le carrosse de Cendrillon et les harnais des chevaux et des rats qui le traînent. Examinez enfin de près les gravures qui illustrent ces lignes, étudiez avec un peu d'attention les gestes, les expressions, les attitudes, les mouvements des souris, par exemple, qui sont les postillons de l'équipage enchanté, ou des cent personnages qui s'ébattent dans le parc de *Gracieuse et Percinet*, ou des cuisiniers, des marmitons, des officiers de service qui préparent le festin de Riquet, ou du menu peuple qui acclame l'heureux couple du Chat botté et de la Chatte blanche, et surtout du Chat lui-même et de sa pâle épouse auxquels M. Veber a su, si finement, si spirituellement, d'un pinceau si délicat, donner le type animal tout en leur conservant le type humain, sans exagération, simplement par le soulignement, si l'on peut dire, de certains traits qui, dans tant de physionomies humaines, évoquent immédiatement, aux yeux de l'observateur le moins pénétrant, une ressemblance avec tel



JEAN VEBER — GRACIEUSE ET PERCINET
LE BOUDOIR DE Mme ED. ROSTAND

ou tel animal. Je voudrais que l'on remarquât aussi quelle fantaisie a déployée l'artiste dans la mise en scène de ces contes, avec quel art il en a planté les divers décors, il en a fait évoluer les personnages, il en a disposé les accessoires, choisissant pour chacun d'eux, avec le goût le plus raffiné, dans les grands magasins de la nature et de l'art, au rayon des paysages, au rayon des styles architecturaux, au rayon des costumes féeriques et légendaires, au rayon des animaux de fantaisie, écureuils, souris, lapins, oiseaux bleus; au rayon des fleurs, tout ce qui lui semblait susceptible de donner plus de richesse, plus d'éclat, plus de charme, plus de vérité idéale au spectacle dont il avait accepté — avec quelle joie! — de se faire l'ordonnateur.

Et pour ce qui est de l'atmosphère colorée qu'il a créée autour de chacun de ces poèmes, en la diversifiant harmonieusement, ce serait le mal connaître que de douter qu'elle ne soit la plus brillante, la plus chaude, la plus féerique, en un mot, qui se puisse imaginer et qu'il soit possible de rêver: ici, autour du carrosse de Cendrillon, une nuit bleue tout éclairée de vols de lucioles et de lueurs d'or à travers les festons de roses des guirlandes, et qui s'achève dans le flamboiement fantastique où gesticulent, comme les génies du feu, les nains et les gnomes jaillis de « l'eau froide par l'ennui dans son cadre gelée » de la psyché; là, autour des architectures et sur le paysage de *Peau-d'Ane*, une lumière blonde, la chaude lumière d'une belle journée de printemps qui caresse les marbres des colonnades et fait vibrer en accords étincelants, comme dans les miniatures persanes, les verts des gazons rajeunis et des feuilles nouvelles; partout, enfin, une atmosphère fraîche, jeune, joyeuse, limpide, l'atmosphère magique où les fleurs ne se flétrissent jamais, où les fruits mûrissent à l'approche des lèvres qui les désirent, où la vertu, le courage, la fidélité et la beauté sont toujours récompensés; l'atmosphère enchantée où, depuis qu'il y a des hommes et qui aiment le rêve, ce leur est un délice d'oublier quelques instants les laideurs et les misères de la vie, au pays des fées...

GABRIEL MOUREY.



Photo Hanfstaengl (Munich).

F. SNYDERS. — COMBAT DE COQS (fragment)
(Musée royal de Berlin)

LES PEINTRES DE LA BASSE-COUR

BIEN avant qu'un magnifique et délicieux poème eut chanté sur le mode héroïque la basse-cour et ses hôtes familiers, les artistes, ces grands enfants, avaient prêté une attention sympathique à nos frères inférieurs qui barbottent dans la mare et picorent sur le fumier. L'art, c'est d'exécuter, à l'âge où l'on sait, ce qui nous a charmés à l'âge où l'on sent, et la cour de ferme n'est-elle pas pour l'enfance une des premières formes tangibles du bonheur? Arche de Noé qui rassemble de brillants joujoux qui bougent, raccourci du vaste monde, Éden en miniature, où l'amusante variété des espèces se révèle à ses yeux ravis, formes, couleurs en mouvement, mêlée vivante où sa petite âme émerveillée perçoit déjà du pathétique et du plaisant, des analogies, des instincts, des caractères.

Quand paraît la fermière portant la provende aux volailles, toujours quelque marmot est pendu à ses cottes, pour voir accourir à toutes pattes, les poulets multicolores, houdans, crèvecœurs, les gris de Faveroles, les noirs de la Flèche, et les canards qui se dandinent en cancanant, gloutons avaleurs de pâtée ou d'escargots trop gros, qui leur gonflent le jabot ; et la pintade mijaurée, bombée de la gorge et des hanches, la tête comme une noisette, toute en bec, sans cervelet, mais si bien mise en sa robe gris-violet, sur laquelle il a plu du lait. Vient le bataillon des oies, ventre traînant à terre, col dressé, bec au vent, caquetant des histoires, toujours affairées, toujours fâchées, soufflant, pschuttant, crachant « Ah ! madame ma chère ! », les importantes commères. Le dindon lève haut sa patte de vernis craquelé, qu'il craint fort de mouiller. Engainé dans son frac de moire, il voit les choses de haut ; il va gloussant discrètement, mais, colérique, pour un rien le sang lui monte aux caroncules ; rouge, bleu, suffoquant de rage, il hoquète des sottises. Le chat, que poursuit un balai, monte à l'échelle prestement ou disparaît par la chatière, tandis que Patou qui digère, gronde en rêvant, rêve en grondant, les babines sur ses deux pattes. Mais le Roi, le Seigneur, c'est le beau Coq de ferme, tantôt souverain débonnaire, tantôt turbulent mousquetaire ; hâbleur, bretteur, cambré, massif, botté de buffle, crêté de pourpre, habillé de reflet des bois, son royal manteau d'argent et d'or lui tombe sur l'épaule ainsi qu'un toit de chaume. Galant pacha, il distribue faveurs, coups de bec, grains de mil au peuple pâmé qui l'adore.

Si le marmot des champs écarquille les yeux, que fera le



Photo Hanfstaengl (Munich).

MELCHIOR D'HONDECOETER. — LE CHANT DU COQ

(*Musée royal de Bruxelles.*)

marmot des villes qui du fond de son cachot noir a tant rêvé de la nature? La première nuit a la campagne, le sommeil léger, l'éveil plein d'émoi dans le noir, l'aboiement des chiens dans la nuit, et le matin, quand l'aube à peine bleuit les rideaux blancs, le chant du coq, d'abord sourd, enroué, puis de plus en plus clair, qui met du soleil sous les paupières et coule au cœur le frisson des plaisirs promis.

C'est de là que la fantaisie de nos vieux conteurs a pris son essor. Autour de la ferme, citadelle où l'homme a groupé ses vassaux, gravitent amis et ennemis. La cour se prolonge en verger, le verger confine au petit bois où se glisse en son maupertuis le renard, préparant quelque mauvais coup à Dame Pinte, à Dame Copée; plus loin s'étend menaçante la forêt, où maître Loup rôde, jusqu'à ces lointains ignorés où, qui sait ? s'ouvre en quelque combe, la tanière de Brun l'Ours et l'antre du Seigneur Lion. C'est là que La Fontaine a vu par les yeux de l'étourdi souriceau, le cochet, le couchot de nos Francs-Comtois, qui se battait les flancs avec ses bras. C'est là que la verve éblouissante d'un poète est revenue pour faire jaillir les perles sous l'ongle de Chantecler.

Admirable motif pour les peintres amoureux comme les Hollandais et les Flamands de nature et de couleur que ces robes, ces allures, ces vivants hiéroglyphes devant lesquels l'homme s'oublie et se retrouve.

Breughel de Velours, ce charmant poète, rassemble dans ses Paradis terrestres, comme un hommage à l'inépuisable invention du créateur, tous les tons, toutes les figures du monde animal : dans ses Édens touffus, chatoyants et frais, son pinceau précieux fait éclore parmi les tulipes somptueuses, tous les gris, tous les bruns, tous les fauves des pelages, les ors et les bleus des aras, les rouges et les verts des pics, les roses des flamants, la turquoise du martin-pêcheur, les gris délicieux des hiboux et des bécasses qui portent la livrée de nos bois en automne...

Le mâle et délicat Snyders franchit lui aussi la haie de la basse-cour et son génie fougueux magnifie le monde animal. Ce qu'il lui faut, c'est la vie ardente, le mouvement passionné, le choc des mâtins et des fauves, les chasses épiques. Aussi de quel fier pinceau n'a-t-il pas narré le combat de coqs? l'essor cambré du vainqueur, pinçant du bec la crête du malheureux que la douleur met knock-out. Voyez au Louvre l'Arche de Noé, le Paradis terrestre. Avec quelle entente du pittoresque il silhouette sur l'azur blond, la fière encolure des chevaux sauvages, la fauve majesté des lions, le long col de l'autruche et sa tête de reptile, avec quelle adresse il groupe aux premiers plans, poules et canards, pigeons, tortue, salamandre.

Transcripteur plus exact, analyste plus précis, le Hollandais Melchior D'Hondecoeter lisse avec plus de soin les plumes de ses modèles. Il sait tout d'eux, la race, la démarche, l'âme et l'esprit, le caractère. Voici d'abord le *Chant du coq*. Bien piété sur ses ergots, aspirant le suc de la terre, jabot gonflé, col tendu, Chantecler lance à plein gosier son cocorico vainqueur. Deux sultanes huppées sont couchées au pied du Seigneur. Excellent animalier,



Photo Hanfstaengl (Munich).

CORNELIA DE RIJCK. — BASSE-COUR

(Musée des Beaux-Arts, Budapest)



Photo Hanfstaengl (Munich)

MELCHIOR D'HONDECOETER. — LE COQ

(Musée royal de Bruxelles)

D'Hondecoeter n'est pas moins bon paysagiste, et fait planer sur ce sujet particulier, le charme épars de la campagne. Comme La Fontaine, il entend le drame et la comédie rustique, comme Rostand, il croit qu'il y a des cœurs sous ces plumagee bigarrés, comme Toussenel, il a pénétré l'esprit des bêtes. Autour du *Corbeau paré des plumes du paon*, il convoque toute la gent ailée. Le coq, vengeur de la tribu, fait voler à coups de bec la parure empruntée ; du haut de son long col, le héron ratifie l'exécution ; l'honnête canard et l'oie grave approuvent ; vanneau, courlis, bécasse, pigeon qui porte sur les ailes le reflet des ardoises, hirondelles babillant sur la branche, le bon peintre les a tous groupés, sans oublier la huppe, parure de nos vergers, coquet aéroplane, aimée d'Aristophane, qui d'un vol balancé s'en va si doucement du cerisier au noyer : spirituel et charmant tableau, qui fuit à droite en molle perspective sur une campagne vaporeuse. Moins fier est notre héros dans les *Poules et canards*,



Photo Hanfstaengl (Munich).

MELCHIOR D'HONDECOETER. — LE CORBEAU DÉPOUILLÉ DES PLUMES DONT IL S'ÉTAIT PARÉ

(Musée royal de la Haye)

du Musée de la Haye : un roquet malappris vient troubler ses ébats et devant ses crocs menaçants, le coq détale sans vergogne : la mère cane se rebiffe et couvre la retraite de ses canetons effarés. Dans le ciel, le vol d'un canard s'inscrit puissamment sur la nue. Puissance et délicatesse, nerf, émotion, vérité du détail, vigueur de l'ensemble, D'Hondecoeter a tout pour lui. Avec ses blancs teintés de beige, le vert bronzé du dos, le beau retroussis de l'aile, le *Dindon blanc* du Louvre est un admirable morceau et combien émouvant le *Coq lié par l'aigle*, où l'héroïne est la mère poule, fonçant le bec tendu sur l'énorme adversaire, donnant sa vie pour ses poussins.

Hélas ! Chantecler est mort ; le voici pendu par la patte, l'aile pendante, une goutte de sang au bec. Mais Chantecler est immortel. Il renaît semblable à lui-même, massif, musclé, militaire, tel que l'a buriné le maître Bracquemond, jetant éperdument son cri d'appel et de défi.

Toujours nous nous retrouverons en lui. Coq national, coq français, comme Rostand l'a si bien compris, il est un peu chacun de nous, il est surtout la France. Elle aussi, annonciatrice du jour, a cru que toute lumière venait d'elle, que sans elle le



Photo Hanfstaengl (Munich).

M. D'HONDECOETER. — POULES ET CANARDS (fragment)
(Musée royal de la Haye)

monde était voué aux ténèbres. Le soleil s'est levé sans nous, nos voisins nous l'ont bien fait voir. Quel Français parmi les meilleurs, n'a pas eu son grain de folie vaniteuse ?

Est-ce toi, grand Coquet, Voltaire ;
Inlassable désir de plaire,
Indégottable octogénaire
Qui donnais des leçons aux rois ?
Toi, Musset, jeune coq gaulois,
Alphonse, coq humanitaire,
Hugo, sublime pamphlétaire,
Qui fus le Clairon du mystère
Et n'en fus pas toujours la voix.

Croyons-en le poète, faisons de cette vanité un solide et légitime orgueil. Après avoir couru l'aventure, courtisé la chimère et rêvé l'impossible, désabusés, non découragés, travaillons dans l'enclos où le destin nous attacha. Faisons chacun notre métier, les poules seront bien gardées.

MAURICE HAMEL.

DEUX TABLEAUX DE MAITRES PRIMITIFS NÉERLANDAIS

dans les Collections de S. M. le Roi de Portugal

S. M. le Roi de Portugal m'ayant fait l'honneur de m'admettre à voir, au palais de Necessidades, à Lisbonne, le célèbre triptyque de Jérôme Bosch, *la Tentation de saint Antoine,* j'ai trouvé dans les appartements privés de S. M. les deux tableaux, reproduits ici pour la première fois, qu'on attribuait jusqu'à présent à des maîtres inconnus de l'École des primitifs néerlandais. *Le Mariage de sainte Catherine* est dû au pinceau d'un primitif hollandais de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle, qui subit fortement l'influence du célèbre maître de Haarlem, Geertgen Tot St. Jans.

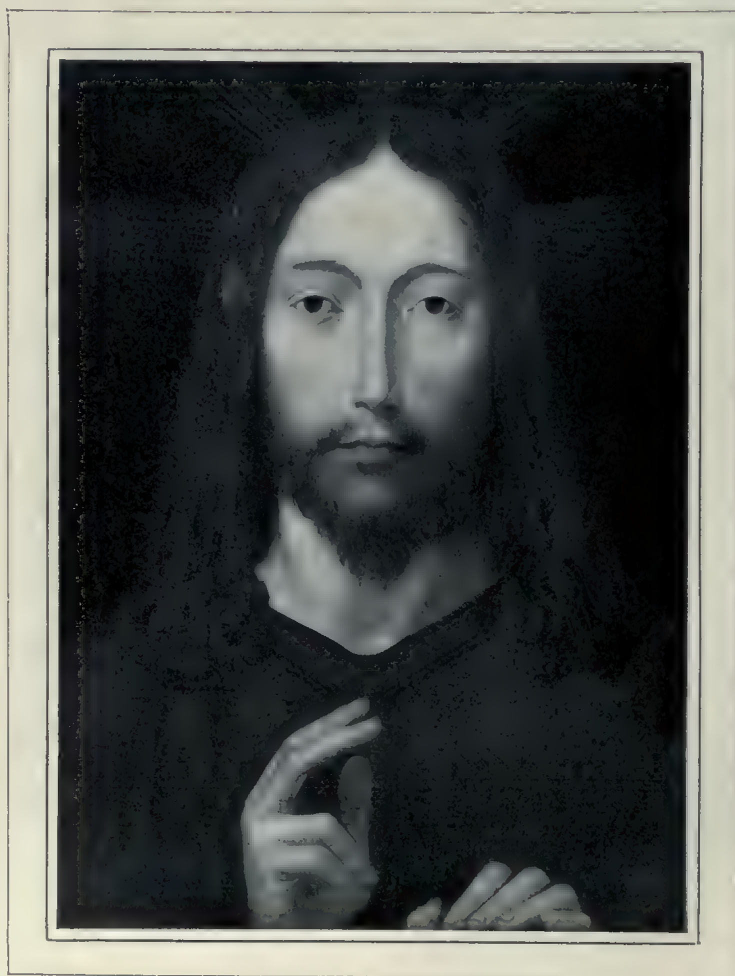
La composition, les types prononcés aux hauts fronts, les cheveux pendant en mèches raides, les gestes gauches, la technique rudimentaire, la répartition caractéristique des plans par le raccourci des lignes fuyantes de la perspective, le beau paysage du fond exécuté avec tant de soins, tout cela se retrouve dans un tableau du Musée de l'État à Amsterdam, *la Vierge avec l'enfant Jésus entourée de saintes,* d'un maître primitif hollandais, baptisé par le savant critique d'art Max-J. Friedlaender le « Maître *Virgo inter virgines* ».

Dans son étude sur la collection de feu le professeur Kaufmann à Berlin (voir *l'Art Flamand et Hollandais, 1906*, num. 7), M. Friedlaender nous donne la liste suivante des tableaux attribués par lui au maître :

1. Amsterdam, Musée de l'État : *la Vierge avec l'enfant Jésus entourée de saintes.*
2. Leipzig, collection du d^r U. Thieme : *la Flagellation.*
3. Liverpool : *la Mise au tombeau.*
4. Hambourg, collection Glitza : *la Mise en croix.*
5. Florence, Galerie des Offices : *la Mise en croix.*
6. Aix-la-Chapelle, collection Merzenich : *la Mise en croix.*
7. Bruxelles : *la Nativité* (vendue à la vente Somzée).
8. Berlin, collection Kaufmann : *la Nativité.*
9. Vienne, collection Hans Schwarz : le volet droit d'une *Adoration des Rois Mages.*
10. Musée Bowes (Barnard Castle), en Angleterre : un grand triptyque de *la Mise en croix.*
11. Musée de Salzbourg : un grand retable représentant des scènes de *la Vie de la Vierge.*

Le second tableau, un *Christ bénissant,* est du maître exquis et charmeur entre tous : Hans Memling. D'une exécution soignée, comme celle de ses plus belles œuvres, je n'hésite pas à le lui attribuer. Le type du Christ, le coloris, le dessin des mains (avec les plis accentués des doigts, les taches de lumière sur les ongles bordés de brun, pareilles à celles du portrait de Van Nieuwenhoven de l'hôpital Saint-Jean, à Bruges), le dessin de la bouche et des yeux, les cheveux et la barbe en mèches séparées, tout décèle le grand maître de Bruges.

Dans la collection de feu le professeur Kaufmann, à Berlin, se trouvait un petit tableau rond de Memling, également un *Christ bénissant,* sur un fond de paysage. Ce qui frappe dans ces deux tableaux, c'est l'identité de l'oreille droite, pointant hors de la chevelure, faisant penser, avec sa forme bizarre, à une oreille de faune.



HANS MEMLING. — LE CHRIST BÉNISSANT
(Collections de S. M. le Roi de Portugal. — Palais de Necessidades. — Lisbonne)

Tandis que cependant le tableau de la collection Kaufmann n'est plutôt qu'une esquisse, celui de S. M. le Roi de Portugal montre l'exécution des plus belles œuvres de Memling.

A côté de ces deux primitifs, le beau palais de Necessidades me réservait encore d'autres jouissances artistiques.

En le parcourant, j'eus l'occasion d'admirer plusieurs grands tableaux peints par S. M. le Roi Carlos. La plupart au pastel, ils ont la puissance de la couleur à l'huile, tel, par exemple, ce grand paysage avec des chênes liège, au premier plan. Le royal peintre s'y révèle un véritable et grand artiste.

Je ne saurais finir sans exprimer mes sentiments de reconnaissance à l'éminent M. Ramalho Ortigão, dont la bienveillance et l'efficace entremise m'ont ouvert les portes du palais de Lisbonne. Qu'il veuille bien en recevoir ici mes remerciements chaleureux.

J.-O. KRONIG.



LE MAITRE « VIRGO INTER VIRGINES ». — LE MARIAGE DE SAINTE CATHERINE

(Collection de S. M. le Roi de Portugal. — Palais de Necessidades, Lisbonne)

TRIBUNE DES ARTS [1]

LA NIOBIDE SALLUSTIANA



'Italie est décidément en train de devenir un pays d'archéologues. Depuis quelque temps, les discussions d'ordre archéologique y deviennent plus fréquentes, plus générales et plus passionnées. Les journaux s'en font aussitôt l'écho, et voici que, dans les salons où l'on aime à causer de choses sérieuses, on discute sur des questions de sculpture archaïque et de topographie, comme au sein d'une commission de professeurs allemands.

Le grand intérêt qu'a éveillé dans le public l'achat de la statue d'Anzio par le gouvernement n'est pas encore épuisé, qu'un nouveau débat vient de surgir touchant une autre statue grecque, sa valeur artistique, sa signification, enfin les différentes questions juridiques auxquelles sa découverte a donné lieu.

Il y a là, en vérité, belle matière à controverse, tant au point de vue légal qu'au point de vue artistique, et l'on s'explique aisément que cette statue et toutes les questions qu'elle soulève aient donné lieu à tant de procès et aient failli faire éclater une guerre civile entre Rome et Milan, les deux villes qui se disputaient le droit de propriété de la belle statue.

Parlons d'elle d'abord; nous nous occuperons ensuite du différend légal et de la question juridique.

* * *

La statue de la Niobide fut découverte à Rome au mois de juin 1906, dans une galerie voûtée, à environ onze mètres au-dessous du niveau de la route, dans les fondations d'un grand bâtiment appartenant à la Banque Commerciale Italienne, situé dans la Région VI, entre la place Sallustiana, la via Collina et la via Flavia, là où se trouvaient autrefois les jardins de Salluste.

La statue est en marbre grec, très probablement de Paros. Elle est très bien conservée : le bras droit, qui était cassé quand la statue fut découverte, a été très exactement remis en place, et il est complet, sauf les doigts de la main qui sont cassés. Le doigt majeur de la main gauche est également brisé.

La statue représente une Niobide qui, en essayant de fuir la vengeance divine, tombe sur un genou, blessée aux épaules par une flèche. Avec un geste très naturel, elle comprime de la main gauche la blessure, vers laquelle elle approche un bord de la *diploïs* qui, en tombant, a glissé de ses épaules et laissé à découvert presque tout son corps. De la main droite, le bras replié au-dessus de sa tête, elle s'efforce d'arracher la flèche qui l'a blessée si douloureusement. Sa tête, fortement rejetée en arrière, exprime une douleur intense, une véritable angoisse.

L'exécution de cette œuvre de sculpture est très caractéristique, bien que fort inégale. Non seulement, en effet, l'on constate une différence assez notable entre la technique de la partie du front et celle du dos, qui paraît beaucoup moins fine, et surtout négligée et peu sentie; mais, même dans la partie antérieure, à laquelle on sent cependant que l'artiste a apporté bien plus de soin, on peut remarquer des défauts et des faiblesses tout à fait étranges.

La plupart de ces caractères, surtout dans la tête (le front petit, les yeux grands avec des paupières larges et charnues, les sourcils durs), donnent l'impression d'un art archaïque, bien que, ainsi que l'a fait remarquer l'archéologue Rizzo, le nez court et subtil, les lèvres au contour indécis, la manière même avec laquelle les yeux ont été sculptés, paraissent témoigner de l'inévitable imprécision d'un sculpteur qui n'est pas entièrement capable de sentir et de rendre les caractères dominants qui marquent la fin de l'archaïsme.

La finesse d'observation dont a fait preuve au contraire le statuaire dans l'exécution du cou et du sein, qui sont d'une beauté parfaite, contraste étrangement avec la technique de cette partie.

D'ailleurs, les caractères archaïques se retrouvent encore dans la coiffure, qui est, sans contredit, archaïque, ainsi que dans le lobe percé de l'oreille, qui rappelle les statues archaïques agrémentées de boucles, etc. Ces contrastes, on pourrait même dire ces contradictions, ont amené M. Rizzo à supposer que cette statue n'est ni une œuvre originale grecque du ve siècle, ni une copie romaine d'un original de cette époque, mais qu'elle est l'œuvre d'un de ces sculpteurs qui, à la fin de la République et au commencement de l'Empire, s'inspiraient des motifs et des formes des écoles antérieures, d'un de ces artistes éclectiques si appréciés par les Romains riches à cette période d'artificieuse renaissance de l'art grec.

Cette opinion, très sévère, diffère entièrement de celle à laquelle se sont rangés d'autres archéologues éminents, parmi lesquels il faut nommer en premier lieu M. Furtwangler.

Celui-ci a reconnu, dans la collection Jacobsen, à Ny-Carlsberg, deux statues découvertes à Rome, dont l'une provient sans doute des *horti Sallustiani*. Ces deux statues représentent, l'une une jeune fille qui court comme pour échapper à un danger qui la menace; l'autre, un jeune homme nu, étendu sur le sol, avec le bras droit replié au-dessus de la tête, dans le geste de s'arracher des épaules une flèche.

Bien que la première de ces deux sculptures se prête à des interprétations différentes, la figure d'une Niobide, reconnue dans la seconde, a fait supposer à M. Furtwangler que ces deux statues sont d'un même auteur, qu'elles ont été exécutées en 450-440 av. J.-C., et qu'elles proviennent d'un seul groupe représentant la destruction des Niobides. L'éminent archéologue de Munich ne s'est pas arrêté là dans ses suppositions, car il a même suggéré que ce groupe pouvait avoir décoré l'un des frontons du soi-disant temple de Thésée, à Athènes, d'où il aurait été plus tard transporté à Rome.

La supposition de M. Furtwangler repose, en grande partie, sur une base solide, sauf en ce qui concerne l'attribution du groupe au temple de Thésée, hypothèse à laquelle M. Furtwangler a d'ailleurs renoncé de lui-même.

Ce qu'on peut dire avec certitude, c'est que la statue récemment découverte appartient au même groupe que celles de Ny-Carlsberg, et que ce groupe décorait le fronton d'un temple. Était-il, ce temple, à Rome, ou bien le groupe provient-il de la Grèce ?

Sommes-nous donc en présence d'une partie d'une grande composition grecque du ve siècle, ou bien d'une œuvre romaine de la fin de la République ou du commencement de l'Empire? Il est difficile, actuellement, de se prononcer. Cependant on peut observer que la destination même du groupe, sur le fronton d'un temple, de manière à être vu

(1) Voir *Les Arts*, n° 98, février 1910, page 1.

d'en bas et seulement de face, peut expliquer plusieurs des contradictions que M. Rizzo a constatées dans la technique de la Niobide Sallustiana, contradictions qui lui ont fait attribuer la sculpture à l'art romain.

Cette statue, en tout cas très belle, a donné lieu à de nombreuses discussions et suscité un intérêt général, non seulement à cause de sa beauté, mais aussi à cause d'une question, ou pour mieux dire, d'une série de questions légales et juridiques très compliquées. Ainsi que nous l'avons dit, la statue fut découverte à Rome dans les anciens *horti Sallustiani*, dans un terrain appartenant à la Banque Commerciale Italienne, au cours des travaux d'une nouvelle construction que celle-ci a entrepris.

Sitôt connue, cette découverte souleva la plus vive curiosité, non seulement parce que la statue elle-même est fort belle, mais parce que, étant donné l'endroit où cette découverte a été faite, on pouvait supposer que la statue de la Niobide n'était qu'une partie d'un groupe bien plus important, et que d'autres parties de ce groupe pourraient encore être retrouvées. Les recherches auxquelles on s'est livré n'ont donné aucun résultat. En attendant, la statue fut transportée au siège romain de la Banque Commerciale, où elle a été, pendant quelques mois, exposée au public. Plus tard, il y a quelques mois, la Banque décida de transporter la statue à Milan, pour la placer dans la grande salle du nouveau palais qu'elle vient d'y faire construire. Le permis de transfert fut naturellement demandé au ministre de l'Instruction publique, qui, puisqu'il ne s'agissait que de transporter la statue d'une ville à une autre du royaume, ne put pas la refuser.

Ainsi la statue partit régulièrement de Rome et arriva à Milan, où, comme la salle à laquelle elle était destinée ne se trouvait pas encore prête à la recevoir, la Banque Commerciale pria la municipalité de bien vouloir la garder; c'est ainsi qu'elle fut conduite au château Sforza, où sont conservées les collections de la ville de Milan.

Nous en étions là quand la bombe éclata.

Un obscur ouvrier, un certain Di Carlo, assigna devant les tribunaux la Banque Commerciale, en soutenant qu'il était l'auteur de la découverte. A ce titre, il revendiquait la moitié de la propriété de la statue et demandait qu'en attendant le résultat du procès, la statue fût mise sous séquestre, que le syndic de Rome en fût nommé dépositaire et que l'objet du litige fût conservé jusqu'à la fin du procès, dans les musées du Capitole à Rome.

Le tribunal répondit à la demande de Di Carlo par un arrêt qui étonna bien des gens, et le syndic de Rome fut autorisé à prendre possession de la statue. Celle-ci se trouvant à Milan, il fallait donc la transporter de nouveau à Rome, en attendant la discussion et la conclusion du procès. Le syndic de Rome envoya à Milan un représentant pour en prendre possession, mais la Banque Commerciale, qui avait présenté un recours contre l'arrêt du magistrat nommant séquestre le syndic de Rome, se refusa de la remettre aux mains d'un simple représentant du syndic de Rome et insista pour que la statue, même séquestrée, fût conservée à Milan.

Devant le refus de la Banque, le syndic de Rome se rendit personnellement à Milan pour résoudre la question; mais la Banque refusa encore une fois de se séparer de la statue, en même temps que la municipalité refusait même d'ouvrir la salle du château où elle se trouvait.

On tâcha inutilement de trouver un terrain d'entente en demandant au syndic de Rome de laisser la statue à Milan en déléguant la qualité de séquestre au syndic de la ville. Aucun accord n'ayant été possible, la Banque assigna le syndic de Rome en justice pour faire annuler l'arrêt du magistrat romain et déclarer que la statue devait être conservée à Milan.

Ce qui fut obtenu en partie, car le magistrat confirma la décision de son collègue qui autorisait le séquestre, mais décida que la statue serait conservée à Milan au lieu d'être de nouveau transportée à Rome.

Cette décision apaisa un peu les esprits, car le long différend et les différentes phases du procès les avaient surexcités au plus haut point, en créant bien des malentendus entre Rome, qui prétendait au droit de possession pour la découverte et de dépôt pour le séquestre, et Milan, qui se sentait blessée dans son amour-propre de ville artistique, bien qu'industrielle et commerciale, et prétendait savoir, tout aussi dignement qu'une autre, conserver une œuvre d'art.

L'affaire paraissait donc terminée, au moins pour le moment, et l'on attendait la discussion du procès, quand le syndic de Rome assigna encore une fois la Banque devant les tribunaux, en soutenant cette fois que la statue avait été découverte hors du terrain appartenant à la Banque, dans une galerie qui s'avance au-dessous d'une place et qui est, de ce fait et tout naturellement, propriété communale. Dans ces conditions, la Banque n'aurait aucun droit sur la statue, qui serait entièrement la propriété de la ville.

A cette assignation, la Banque a répondu que le syndic a fait erreur, que la galerie est entièrement située dans sa propriété et qu'elle peut démontrer clairement son droit et sa propriété. On attend donc avec beaucoup d'impatience la venue du procès et la décision à intervenir sur ce point, ainsi que la discussion de l'autre procès intenté par l'ouvrier Di Carlo.

En attendant, de curieux détails nous ont été fournis sur la façon dont s'est opérée la découverte de la fameuse Niobide. Il paraîtrait que ce Di Carlo n'en est pas du tout l'auteur, mais qu'il s'est substitué à l'ouvrier qui eut la bonne fortune de retrouver la statue. Cette découverte aurait été tenue cachée plusieurs jours, pendant lesquels la statue fut transportée mystérieusement du lieu où elle avait été trouvée dans un magasin de menuisier abandonné, et cachée sous des copeaux. Il paraîtrait aussi que quelques antiquaires de Rome en eurent connaissance et que la statue leur fut offerte pour une somme de 20,000 francs, mais qu'ils renoncèrent à l'acquérir, ayant des soupçons sur la légalité de l'achat.

C'est ainsi que la Banque ne fut informée de la découverte que quelques semaines après qu'elle avait eu lieu. On s'étonna alors, et fort légitimement, que la statue ait été transportée de l'endroit où elle avait été trouvée, mais les ouvriers expliquèrent qu'ils avaient voulu faire une surprise à la Banque...

Voici donc où en est aujourd'hui une question qui a donné lieu à quelques épisodes d'un comique irrésistible et qui a menacé de faire éclater une sorte de guerre civile entre Rome et Milan.

La paix, ou du moins une trêve, règne actuellement, mais il se peut que la discussion des procès et leur conclusion allument de nouveau une animosité entre les deux villes qui se disputent la possession de la statue, car la question privée est devenue une question publique et une question politique, où chacun est décidé à prendre parti.

La statue attend à présent, dans une salle du château des Sforza, l'issue définitive de ce différend; et, triomphante en sa beauté, elle ne paraît pas se déplaire de tant d'enthousiasme et de tant d'ardeur.

ART. JAHN RUSCONI.

CHRONIQUE DES VENTES

Dans ma dernière chronique, parue au mois de décembre, j'ai rendu compte des ventes ayant eu lieu jusqu'au commencement de ce mois et dont la principale fut la vente Polovtsoff. Mais les affaires très actives, comme cela a toujours lieu en décembre, ne s'arrêtèrent pas là, et l'on effectua encore la dispersion de deux ou trois importantes collections, avant d'arriver aux vacances de janvier.

Le 9 décembre, M. Lair-Dubreuil, assisté de MM. Paulme et Lasquin, présenta aux enchères une réunion des plus remarquables d'objets d'art et d'ameublement, appartenant à divers amateurs, et dont le produit s'éleva à 580,000 francs. Le prix capital et aussi la surprise de la séance, fut l'adjudication au prix de 101,200 francs, sur une demande de 50,000 francs seulement, de trois tapisseries d'Aubusson de la fin de l'époque Louis XV, à sujets de petits personnages d'après Huet, représentant *le Départ pour le marché*, *le Retour du marché* et *les Occupations champêtres*. Ces tapisseries étaient, il est vrai, d'une conservation parfaite et très agréables comme sujets, mais, malgré cela, jamais on eût pu prévoir qu'elles atteindraient à ce chiffre. Par contre, un panneau des Gobelins du commencement du XVIIIe siècle, de la tenture des Métamorphoses, d'après Bertin, et représentant *Mercure et Argus*, resta à 14,500 francs, et une tapisserie flamande du temps de Louis XIV, figurant un groupe de jeunes femmes dans un parc, fut payée 12,000 francs. Dans les sièges en tapisserie, un marchand emporta pour 54,000 francs, un important mobilier de salon de quinze pièces, couvert en tapisserie de Beauvais, du temps du Consulat, à médaillons de paysages avec animaux, mais montée sur des bois noirs du plus vilain effet. Un salon non monté, en ancien Aubusson, à sujets des fables de La Fontaine fut payé 31,600 francs, et un autre de l'époque Régence, 17,610 francs. On donna aussi 17,500 francs pour un écran en Beauvais, à sujets de bergère, d'après Huet.

Les meubles en marqueterie du XVIIIe siècle furent aussi très convoités. On poussa à 38,200 francs, un bureau plat avec son cartonnier du temps de Louis XVI. Un petit bureau bonheur du jour de la fin de l'époque Louis XV trouva preneur à 16,100 francs et une commode en marqueterie et bronze, estampillée de Lacroix, à 19,000 francs. Un amateur paya 17,000 francs un petit meuble à hauteur d'appui, travail de l'ébéniste Mewesen, et deux encoignures en marqueterie à fleurs, par Petit, partirent à 12,000 francs. On constata le même emballement pour les bronzes du XVIIIe siècle. C'est ainsi que l'on fit monter à 26,000 francs, sur demande de 15,000 francs, une pendule en bronze ciselé et doré et partiellement émaillée bleu lapis, ornée de deux groupes en ancien biscuit de Sèvres. Deux candélabres, modèle à trépieds, époque Louis XVI, firent 13,600 francs, et deux brûle-parfums, formés de vases en ancienne porcelaine de Paris, montés en bronze, s'adjugèrent 7,650 francs. On nota encore dans cette vente, un groupe en marbre blanc du XVIIIe siècle, représentant une jeune femme nue, debout contre un tronc d'arbre et près d'elle, un Amour, travail attribué à Falconet, vendu 25,000 francs; une boîte ronde en nacre gravée avec appliques en or ciselé, du temps de Louis XVI, payée 9,000 francs et une autre boîte en or émaillé, ornée du portrait de Pierre le Grand, sur émail, attribué à Weyler, adjugée 8,100 francs.

Du 13 au 16 décembre, tous les amateurs de porcelaines anciennes se trouvèrent réunis pour assister à la dispersion de la collection de M. Fitz Henry, grand amateur anglais bien connu à Paris, où il avait exposé sa collection au musée des Arts décoratifs. Cette collection, comprenant près de quatre cents pièces, offrait des spécimens choisis de presque toutes les manufactures françaises. La vente, dirigée par M. Lair-Dubreuil, avec le concours de MM. Caillot et Lion, produisit 427,177 francs, résultat très satisfaisant. Quelques pièces, comme deux petits tableaux en ancienne porcelaine de Vincennes à paysages, payés 14,000 francs à la vente Lelong et vendus là 9,000 francs, ne retrouvèrent pas leurs prix d'antan, mais, par contre, d'autres donnèrent des plus-values et rétablirent largement l'équilibre. Un des numéros de vedette était une écritoire en ancienne porcelaine de Chantilly, formée d'une figurine de Chinois assis, tenant une mappemonde entre ses jambes. Sur demande de 25,000 francs et l'annonce que les mains étaient refaites, cette pièce fut adjugée 26,500 francs. De la même fabrique, on paya 3,000 francs deux vases à oignons; un vase à réserves de fleurs sur fond bleu azuré, 3,900 francs ; un petit singe assis, tenant un coquillage, 3,300 francs et 2,500 francs un pot de toilette polychrome qui avait été vendu seulement 1,700 francs, cette même année, à la vente Doistau. Dans les porcelaines de Mennecy, le prix capital fut obtenu par le petit groupe représentant un singe assis sur le dos d'un chien, décoré en couleur. Estimé 7,000 francs, ce groupe fut poussé à 16.000 francs par un amateur. De cette même fabrique, très en faveur en ce moment, on fit monter à 4,100 francs deux tout petits pots à pommade ; un plateau à décor imitant le Chine fut vendu 3,150 francs: deux vases à oignons, 5,350 francs et une statuette de pèlerin, 3,000 francs au lieu de 2,000 francs à la vente d'Yanville. Parmi les porcelaines de Saint-Cloud, on note une boîte à épices, à décor bleu, payée 2,135 francs, une boîte à savon, 3,500 francs ; deux pots à pommade, 3,100 francs et un buste de femme, 3,705 francs. Dans les porcelaines de Sèvres et de Vincennes, une petite tasse mignonnette atteignit presque 5,000 francs et une autre dépassa 4,000 francs. Un grand groupe de porcelaine blanche, figurant un jardinier et une jeune femme, trouva preneur à 16,600 francs, alors que l'on en demandait 10,000 francs. Un déjeuner solitaire à bouquets de fleurs sur fond turquoise, resta à 5,005 francs au lieu de 11,000 francs à la vente Lelong, et une bonbonnière à décors de scènes flamandes, d'après Téniers, fut payée 7,350 francs.

Une autre vente d'objets d'art, faite par M. Baudoin et MM. Mannheim, clôtura l'année. Des faïences de Delft se vendirent très cher. Deux potiches et deux cornets à décor japonais montèrent à 15,000 francs; on donna 4,400 francs pour une simple assiette aux armes du comte de Burlington et 3,000 francs pour un plat à armoiries. Comme autres prix intéressants, on nota deux candélabres en bronze, avec groupes en ancienne porcelaine de Saxe, vendus 14,500 francs, un meuble de salon en Aubusson, du temps de Louis XVI, 13,000 francs, et une grande tapisserie flamande du XVIe siècle, à sujet de l'histoire de Tobie, adjugée 14,000 francs.

Les mois de janvier et de février, ordinairement calmes, furent cette année complètement nuls et l'inondation fut pour beaucoup dans cet arrêt des affaires. La seule vente intéressante fut celle des tableaux de la collection de l'écrivain Jean Dolent qui produisit 150,000 francs, sous la conduite de MM. Lair-Dubreuil et Desvouges et MM. Bernheim et Féral. L'attrait de cette vacation résidait dans vingt-deux tableaux de Carrière. Le Musée du Luxembourg acheta le principal, le *Portrait de Verlaine*, pour 22,000 francs, et un amateur poussa à 20,400 francs le *Portrait de Jean Dolent et de sa fille*. Une grande toile, *le Sculpteur*, fut payée 9,800 francs, le *Portrait de l'artiste*, 6,100 francs, celui de sa femme, 4,000 francs et *Femme nue couchée*, 5,600 fr.

A New-York, comme tous les ans à pareille époque, on a procédé à plusieurs ventes importantes de tableaux modernes. En premier passa la collection Butler, où le prix principal fut celui de 150,500 francs pour *la Bergère*, par Millet; *le Bouquet d'arbres*, par Rousseau, fut adjugé 140,250 francs ; *un Torrent dans les Romagnes*, par Corot, 105,000 francs; *Retour du travail*, par Millet, 86,500 francs; *Innocents et malins*, par Meissonier, 70,500 francs; *la Vedette*, par le même, 41,500 francs, *Paysage avec bestiaux*, par Van Marcke, 25,500 francs; une toile de Gérome, 40,500 francs; *Paysage près de Fontainebleau*, par Diaz, 61,500 francs; *Pâturage en Normandie*, par Troyon, 65,500 francs ; une peinture par Knauss, 54,000 francs; *Venise*, par Ziem, 39,600 francs.

Moins importante était la collection Lawrence, où l'on paya 23,000 francs *Vétheuil*, par Claude Monet. Deux autres paysages du même firent 15,000 et 13,000 francs, et *les Curieux à l'étalage*, par Daumier, 13,000 fr.

La collection Henry, de Philadelphie, vint au commencement de février, apporter le beau prix de 265,500 francs pour *les Travailleurs au point du jour*, par Millet. A côté de cela, on marqua *le Vieux Pont de brique*, par Corot, vendu 111,000 francs; *le Lac Nemi*, du même, 115,500 francs; *la Saulaie*, par Daubigny, 118,000 francs; *la Marne*, du même, 73,000 francs; *la Bergère*, de Ch. Jacque, 66,500 francs; *le Frondeur*, par Decamps, 60,500 francs; *la Charrette de foin*, par Troyon, 144,000 francs.

A Londres, en février, on vendit 70,000 francs, deux tableaux par Pater, représentant des Fêtes galantes, et tout dernièrement on poussa à 231,000 francs, un *Portrait de Lady Raincliffe*, par Hoppner.

A Amsterdam, à la vente des tableaux de la liquidation de la maison Hollender et Koekkoek, un tableau célèbre de Rosa Bonheur, *le Duel*, fut payé, 23,000 francs, et une toile de Troyon, *Averse approchant*, 21,000 francs. Une aquarelle de Detaille, *Halte*, monta à 7,500 francs.

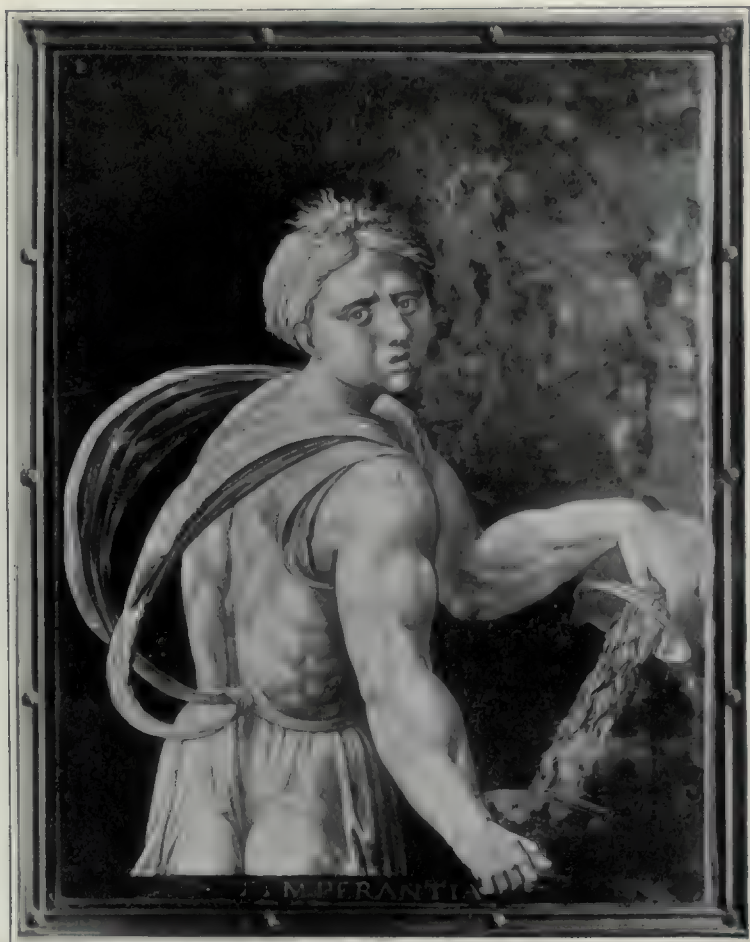
A. FRAPPART.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 100 LES ARTS Avril 1910



JEAN II PENICAUD. — LA TEMPÉRANCE
Émail peint. — Grisaille sur fond jaspé. — Limoges. — Milieu du XVIe siècle



JEAN II PENICAUD — LA FORCE
Émail peint. — Grisaille sur champ marron — Limoges. — Milieu du XVIe siècle



JEAN II PÉNICAUD. — LA CHARITÉ
Émail peint. — Grisaille sur champ brun. — Limoges. — Milieu du XVIe siecle



JEAN II PENICAUD — LA JUSTICE
Email peint — Grisaille. — Limoges — Milieu du XVIe siecle

(Collection Cottreau)

LA COLLECTION COTTREAU



BRAS RELIQUAIRE
France. — XIVe siècle
(Collection Cottreau)

Provenant d'une famille où le goût est une tradition, que ses relations rattachaient aux milieux les plus affinés de l'ancienne France, à qui sa curiosité passionnée permit de recueillir l'héritage de collections célèbres, comme celles du cardinal Fesch et de Vivant Denon, lentement enrichie par plusieurs générations d'amoureux d'art, la collection Cottreau ou, plus exactement, la partie qui va passer sous les yeux du public, offre des œuvres également remarquables par la beauté de la matière et par la beauté du travail, et qui peuvent montrer leurs lettres de noblesse. Ce sont des objets d'art décoratif, coupes exquises dignes des trésors épiscopaux et royaux, faïences de Nevers, d'Urbino, de Deruta, de Faenza, terres émaillées de Palissy, ivoires du XIVe siècle français, petits bronzes antiques et italiens, et surtout une admirable série d'émaux champlevés et d'émaux peints, pièces choisies par un goût très averti, qui nous remettent sous les yeux l'histoire d'un art expressément français et spécialement limousin. En voyant ces objets, si riches, si harmonieux de forme et de coloration, ces précieuses épaves des naufrages du temps et du vandalisme des hommes, on éprouve d'abord de la reconnaissance pour les mains savantes et pieuses qui les ont soustraites à tant de périls et conservées à notre admiration. Puis, en considérant l'évolution de l'art des émailleurs, bien marqué ici par quelques échantillons d'élite, on ne peut se garder de quelques réflexions générales qui seront peut-être de mise en ce moment où l'on s'efforce de retrouver les principes d'un art vraiment ornemental. Du jour où la préoccupation du sujet a primé la beauté de la matière et les heureuses combinaisons de formes et de couleurs, de ce jour-là, un des arts les plus charmants que la France d'autrefois ait, non pas créés, mais appropriés à ses goûts et à ses besoins, a périclité et s'est engagé dans la voie de la décadence. Le didactisme a fait là, comme dans l'art du vitrail, comme partout ailleurs, sa mauvaise besogne, sa desséchante et stérilisante besogne. L'art est d'abord et avant tout un plaisir des yeux, du toucher, et c'est par le charme extérieur qu'il peut seulement porter à l'esprit sa joie grave et silencieuse. L'art fut un jeu avant de vouloir être une leçon, et dès qu'il rompt ses attaches avec ses origines, qu'il coupe ses profondes racines, il se dessèche, il s'étiole en admettant le principe qui lui est le plus contraire, je veux dire le pédantisme et l'ennui qui marche après lui. L'art a d'abord servi à l'homme à se parer lui-même, à parer sa femme, à parer tout ce qui l'entoure : ses ustensiles familiers, sa maison et la maison de ses dieux. Par les colliers, les bracelets, les ceintures, faits de matières brillantes et durables, il a voulu souligner, accentuer, prolonger les courbes tendres et hautaines qui composent la merveille du corps humain : il a voulu retrouver, dans tous les objets que palpaient ses mains, au repas comme au repos, dans la paix ou dans le combat, quelques-unes de ces formes de nature, grâce du végétal, éclat diapré des fleurs, veines et jaspures des marbres, qui avaient émerveillé ses yeux puérils. Avec son instinct d'imitation, grâce à ce don divin d'admirer, de goûter et de capter les beautés innombrables écloses sous le soleil, il a reproduit sous forme d'entrelacs, de rinceaux, de cannelures, en les simplifiant, en les ramenant à des rythmes clairs, tout ce charme d'élégance et de force qui pénétrait en ses yeux de toutes parts. Comme



PLAQUE DE RELIURE REPRÉSENTANT *le Calvaire*
Cuivre champlevé et émaillé. — Limoges. — XIIIe siècle
(Collection Cottreau)

tous les barbares, il adora la couleur. Dès qu'il put, grâce aux progrès de l'industrie, modifier les matières par la cuisson, et leur conférer une consistance ferme, un éclat durable, il voulut retrouver, sur les objets faits à son usage, les beaux tons simples et francs, l'azur du ciel, le vert des feuillages, le pourpre et le safran des fleurs; combinant de mille façons des éléments simples, il éternisa les enchantements passagers de la nature.

Cet être passager, amoureux d'éternel, apprit ainsi à perpétuer l'éclat d'un beau jour et le foisonnement joyeux du printemps. C'est là ce qui nous émeut d'abord. Devant les produits de ces techniques vénérables par leur antiquité, devant ces premiers essais de l'ingéniosité humaine, il semble que nous participons à la joie jeune et fraîche de ces êtres primitifs qui réinventaient le monde et fixaient son charme épars en quelques symboles naïvement synthétiques.

Ce désir instinctif de beauté, ce besoin de parure a dominé tout l'art du moyen âge. S'il est bien entendu que l'art de cette grande époque fut une leçon pour le peuple ignorant et que la pensée des doctes par lui traduite sur les façades et les porches de nos cathédrales s'ouvrit comme un grand livre à tous les illettrés; si les clercs ont fourni les sujets, ordonné les motifs et tracé ces plans grandioses où toute la doctrine trouvait son expression figurée, on peut se demander ce que seraient devenus ces grands schémas traités par des mains inexpertes, interprétés par des cœurs froids. La pensée des théologiens ne donna que l'armature. Le principe vivant de cet art, ce fut la sensibilité ingénue, la sensation forte et naïve des artisans qui mirent toute leur humanité dans les conceptions dogmatiques. C'est l'âme du peuple qui anima, réchauffa, naturalisa les données abstraites et rapprocha de la vérité familière les thèmes les plus étranges.

Il faut bien le dire, nous n'avons sous les yeux que le squelette de l'art gothique, et c'est par un effort d'esprit que nous pouvons le reconstituer dans sa splendeur première. Les façades de nos cathédrales, avec leurs pierres mangées, déchiquetées par le temps, pis encore, avec leurs lignes appauvries et desséchées par les restaurations, ne sont plus que de magnifiques ossuaires. Le modelé d'ensemble a perdu ses hardiesses et ses douceurs exquises, ses jeux d'ombre et de lumière. A l'intérieur, les verrières, fondues par les incendies, brisées par les accidents ou la stupide fureur des iconoclastes, remplacées par de froides grisailles, ne versent plus dans les nefs la magie mystérieuse des couleurs. Les métaux précieux, les vives et harmonieuses colorations des statues, les nimbes, les couronnes, les pierreries, les ors et les outremers des fresques se sont éteints, et si la majesté des vastes architectures demeure inchangée, nous n'avons plus cette joie de la polychromie, cette somptuosité





DEUX MINIATURES D'UN LIVRE D'HEURES MANUSCRIT IN-8° SUR VÉLIN DE 108 ff
Travail français. — XV° siècle
(Collection Cottreau)

triomphale et barbare qui fut l'enchantement de nos ancêtres. L'art gothique, nous le sentons gris; or il était éclatant de parure, un chant exalté, une fanfare joyeuse, un hosanna de couleurs. Lorsque le peuple se pressait dans ces nefs fleuries de l'azur du firmament, diaprées des tons de l'arc-en-ciel, et telles que le Jardin de délices, cher aux Primitifs, il était pris par tous les sens, il oubliait un instant soucis et misère pour s'épanouir l'âme en cette cité céleste, descendue par miracle sur la terre. C'est par le ravissement des yeux et des oreilles, par toute la sensibilité attendrie, exaltée, que la pensée chrétienne de miséricorde et d'amour s'insinuait en ces rudes cœurs. Quelle salle de spectacle, aujourd'hui, avec ses lourdes dorures, son décor pauvre et sans mystère, pourrait se comparer à l'émouvante féerie de la cathédrale, en un jour de fête?

C'est dans ce clair-obscur traversé de tous les rayons du prisme, des reflets de l'or étincelant sur les dalmatiques brochées d'or, chargées de gemmes et de cabochons, des ciboires, des châsses de vermeil et de bleu lapis, qu'il faut se représenter pour en comprendre le sens et la beauté propre, tous ces objets qui servaient au culte en le parant, ces autels portatifs, ces couvertures d'évangéliaires, ces crosses, ces mitres émaillées, ces pyxides, ces agrafes, toute cette splendide livrée de la maison du Seigneur. Rien qui ne reçut alors sa parure éclatante, délicate et fleurie; nulle matière trop belle ou trop précieuse pour parer le temple et ses ministres. Car c'était à la joie qu'étaient conviés tous les fidèles, à toutes les joies que la nature et l'art peuvent verser au pauvre cœur des hommes. La cérémonie était une fête, avant-goût du paradis, où tous les sens étaient caressés par les parfums de l'encens, par les douces musiques, par toute l'harmonie des couleurs chantantes. Cet art qui, par le haut, est pénétré de pensée, qui s'organise suivant la beauté majestueuse et sévère du nombre, est, par en bas, nourri de nature, frissonnant et foisonnant d'impressions, de sensations empruntées à la beauté visible des choses; et, de même que ces bons artisans faisaient passer dans le dogme la chaleur de la vie en prêtant à la haute mère de Dieu toutes les tendresses, tous les doux enfantillages des mères humaines, de même, sur les canevas établis par les doctes, les simples brodaient toute la vivante et chaleureuse fantaisie de l'humanité et de la nature.

L'unité, l'harmonie de cet art sont admirables. Tout se plie à la loi architecturale; tout en reproduit les nobles proportions et l'élégante hardiesse. L'exemple, donné de haut, descend des grandes figures monumentales aux plus menus objets. Une même discipline se fait sentir du haut en bas de l'échelle; l'esprit décoratif est partout. On sait distribuer les pleins et les vides, les mouvements et les repos, les sonorités et les silences. Les sujets traditionnels ont reçu des maîtres leur ordonnance, mais le sentiment individuel se marque par de fines inflexions, et, dans les motifs consacrés, chacun sait insinuer les nuances de sa sensibilité et de son caractère.

L'ivoire tient une grande place dans le décor, du culte d'abord, puis de la vie privée. L'ivoire, qui se prête si bien au travail de la main, dont la brillante matité, qui va du blanc pur au fauve, la pâte riche et comme onctueuse, offre des surfaces douces au regard comme au toucher, dont la substantielle densité permet le plus fin détail, cette belle et riche matière invite aux travaux délicats. Elle fut surtout utilisée pour les couvertures des livres sacrés ou profanes, pour ces diptyques ou triptyques qui se posaient sur l'autel ou que la



GRAND DIPTYQUE. — LA FLAGELLATION, LE PORTEMENT DE CROIX, CRUCIFIXION, LA DESCENTE DE CROIX, LA MISE AU TOMBEAU
Ivoire sculpté avec traces de peinture et dorure. — Travail français. — XIVe siècle
(Collection Cottreau)



POLYPTYQUE. — LA VIERGE ET SCÈNES DE SA VIE
Ivoire sculpté avec traces de peinture. — Travail français. — XIVe siècle



DIPTYQUE. — LA VIERGE ET LE CRUCIFIEMENT
Ivoire sculpté. — Travail français. — XIVe siècle

(Collection Cottreau.)



FEUILLET DE TABLETTES A ÉCRIRE
(Sujets tirés du roman de Huon de Bordeaux)
Ivoire sculpté. — Travail français. — XIVe siècle



LA VIERGE ET L'ENFANT
Groupe en ivoire sculpté. — Travail français
Début du XIVe siècle

(Collection Cottreau.)

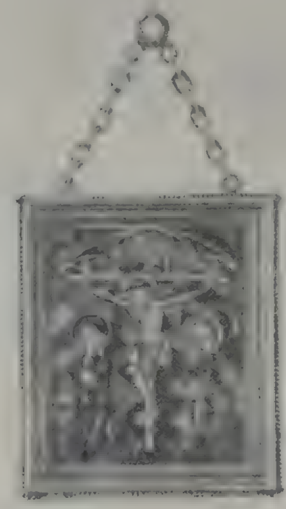


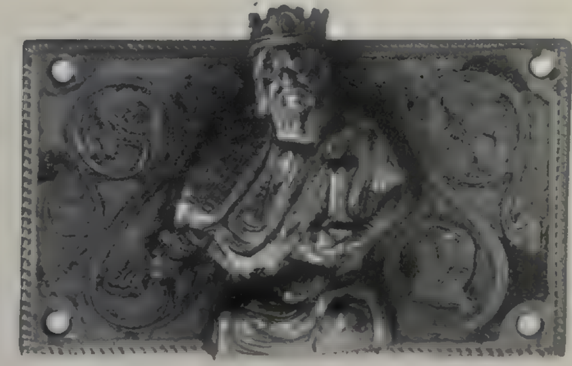
LA DESCENTE DE CROIX
Plaque ivoire sculpté. — Travail français. — XVIe siècle











SAINT MOINE DEBOUT BÉNISSANT ET TENANT UN LIVRE
Figurine en or partiellement émaillée. — XVI[e] siècle
GRAIN DE CHAPELET BUSTE DE FEMME ET D'ADOLESCENT
Ivoire sculpté haut relief. — Travail français. — XVI[e] siècle

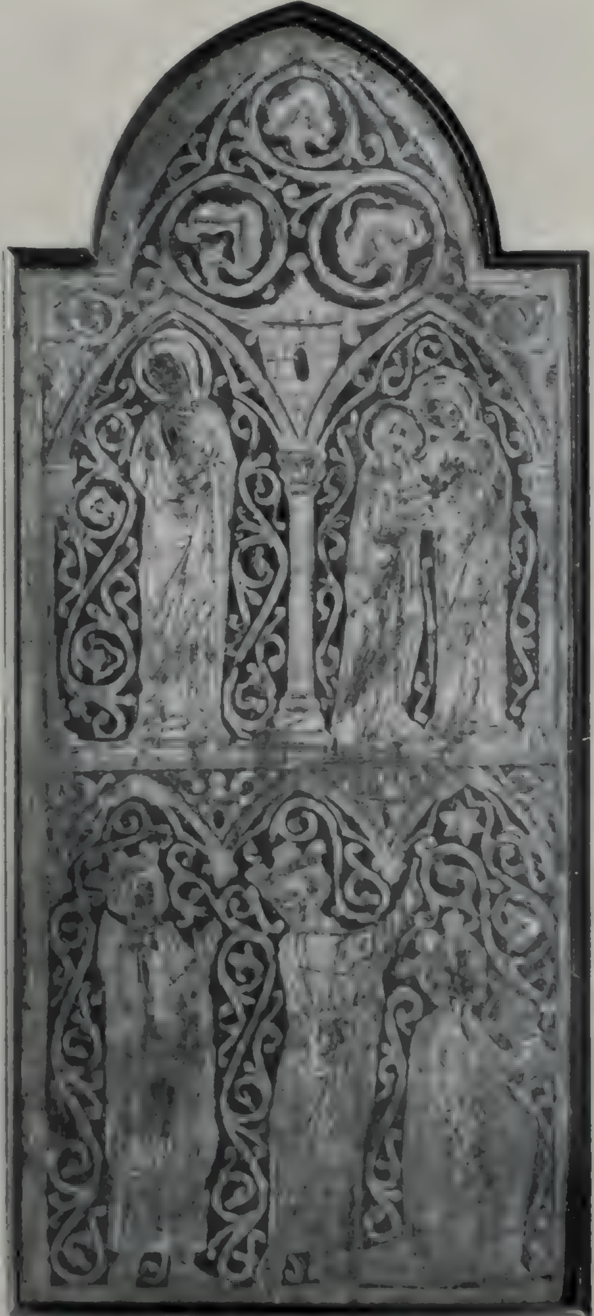
MODERNO (D'APRÈS). — BAISER DE PAIX EN ARGENT PARTIELLEMENT DORÉ
Travail italien. — XVI[e] siècle

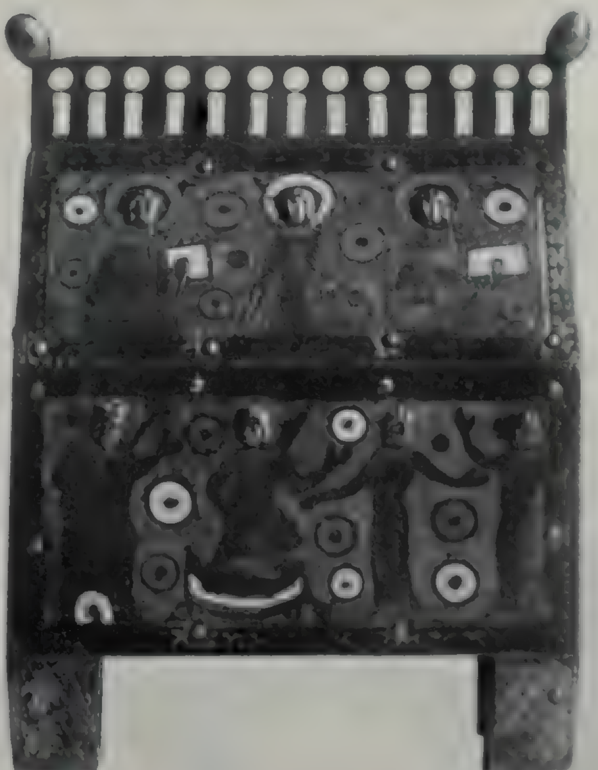
(Collection Cottreau)

LE CALVAIRE
Plaque rectangulaire en émail translucide sur argent. — XIV[e] siècle
LE ROI DAVID
Plaque rectangulaire en cuivre émaillé. — Travail limousin. — XIII[e] siècle











PYXIDE RONDE A COUVERCLE CONIQUE
Cuivre champlevé et émaillé. — Limoges, XIII[e] siècle
VIDRECOME
Étain. — Travail allemand. — Fin du XVI[e] siècle

GRANDE PLAQUE OBLONGUE — LA VIERGE, LA VISITATION, LES MAGES
Cuivre champlevé et émaillé. — Limoges, XIII[e] siècle

(Collection Cottreau)

PYXIDE RONDE A COUVERCLE CONIQUE
Cuivre champlevé et émaillé. — Limoges, XIII[e] siècle
CHASSE EN FORME DE MAISON. — LE MARTYRE DE SAINTE VALÉRIE
Cuivre champlevé et émaillé. — Les têtes en relief. — Limoges, XIII[e] siècle



PIERRE REYMOND. — LE CHRIST CRUCIFIÉ
Email peint. — Grisaille avec tons de chair
Limoges. — Milieu du XVIe siècle



PIERRE REYMOND. — LA FLAGELLATION
Émail peint. — Grisaille avec tons de chair
Limoges. — Milieu du XVIe siècle

dévotion des rois et des grands transportait avec elle. Quelques-unes des plus fines, nobles et aimables Vierges que nous aient laissées les XIIIe, XIVe et XVe siècles français, furent taillées dans cette précieuse matière. La collection Cottreau nous offre un spécimen de cet art délicat : une Vierge assise, à figure large de type champenois, portant sur le genou gauche l'Enfant qui s'amuse d'une pomme.

Plus remarquable, ce diptyque d'ivoire sculpté en haut relief avec traces de peinture et de dorure. Dans ses quatre compartiments, disposés sur deux rangs, le Portement de croix, la Crucifixion, la Descente de croix, la Mise au tombeau sont figurés avec une grande force dramatique. On remarque l'énergie farouche des bourreaux, et dans la Crucifixion, l'attitude expressive de Jean, penché en avant, la noblesse de sa tête imberbe; dans la Descente de croix, le geste touchant de la Mère baisant la main pendante de son Fils; dans la Mise au tombeau, la main du disciple posée sur la poitrine du Maître, comme pour épier un suprême battement du cœur.

Une exquise délicatesse respire dans un ivoire sculpté en bas-relief qui montre, sur un des volets, la Vierge portant l'Enfant Jésus, et, debout entre saint Jean-Baptiste et un autre martyr, au-dessus d'eux, deux anges qui encensent, dont les corps volants remplissent si bien les tympans latéraux, leurs encensoirs meublant heureusement l'arcade centrale. Douce et riante figure, que cette Vierge dont le hanchement léger à gauche varie si bien la pose; beau sinus de son voile ramené sous le bras droit; particulière noblesse du jeune Saint imberbe qui porte la palme du martyre. La Crucifixion du volet gauche est encore supérieure. L'affaissement soudain de la Vierge, soutenue par les Saintes Femmes, détermine dans la robe et le manteau un jeu de draperies d'une souplesse admirable, et Jean, la main droite levée, la gauche soutenant une belle masse retombante de plis, n'est pas d'un style moins pur.

Dans un petit polyptyque en ivoire, avec traces de peinture et de dorure, on goûte le geste et la pose si vraiment puérile du petit Jésus debout sur le genou gauche de sa Mère.

Très intéressant par le sujet profane, ce feuillet de tablettes à écrire sculpté en bas-relief et qui représente des scènes d'amour courtois telles que Chrestien de Troyes en narrait aux Yseult de son temps. Un jeune chevalier imberbe, aux traits nobles et fins, encadrés par les boucles flottantes de ses cheveux, prend à la taille une jeune femme qui le repousse faiblement. Assis à ses côtés, la jambe droite repliée sur le genou gauche, il lui caresse le menton, le bras gauche passé au cou de la dame qui ne



NARDON PÉNICAUD. — PLAQUE OBLONGUE AVEC 12 MÉDAILLONS
Émail peint — Émaux polychromes avec points d'émail en relief
et rehauts de dorure. — Limoges. — Fin du XVe siècle
(Collection Cottreau)





PIERRE REYMOND. — COFFRET ORNÉ DE CINQ PLAQUES RECTANGULAIRES
Émaux peints. — Grisailles avec tons de terrain — Limoges (1540)
(Collection Cottreau)

résiste pas et tient sur ses genoux un caniche à tête frisée, au corps tondu. Puis tous deux, assis côte à côte, jouent aux échecs sur un escabeau. Enfin l'amant, à genoux, tend des mains suppliantes vers l'aimée, qui le rassure en posant doucement sa main droite sur son épaule, ce qui donne à penser que les affaires de Huon ou de Lancelot sont en bonne voie : tout est dit avec une grâce et une tendresse exquises.



PIERRE REYMOND (ATELIER DE). — SCÈNE DE CHASSE
Plaque oblongue. — Émail peint. — Limoges. — Milieu du XVIe siècle



NARDON PÉNICAUD. — L'ADORATION DES ROIS MAGES
Émail peint. — Émaux polychromes et rehauts d'or. — Limoges. — Fin du XVe siècle
(Collection Cottreau)

Enfin, une petite plaque rectangulaire, ivoire sculpté en bas-relief du XVIe siècle, annonce à la fois l'intrusion de la virtuosité et la décadence du sentiment religieux. C'est une chose étrange que cette descente de croix, toute pittoresque et profane d'allure, où le corps du Christ pend si lamentablement, la masse des cheveux déroulée, entre les bras de deux serviteurs qui, montés sur des échelles, se maintiennent en des équilibres difficiles, l'un surtout s'accrochant au bras de la croix et cambré en de savants raccourcis, tandis qu'en bas un troisième, vu de dos, lève les bras pour recevoir le corps sacré; sculpture d'acte qui fait montre de sa science et, dans le plus pathétique des sujets, ne songe qu'à piquer la curiosité.

Mais j'ai hâte d'arriver à la série des émaux qui fait l'intérêt capital de cette collection : émaux champlevés du XIIIe siècle, émaux peints des XVe et XVIe, ils appartiennent tous authentiquement à l'art français et plus spécialement à l'école limousine. On sait la place éminente que Limoges prit dans l'art de l'émaillerie depuis le haut Moyen Age jusque vers 1625. Les émailleurs limousins eurent depuis le XIe siècle et gardèrent pendant six cents ans une renommée universelle et, de même que l'on disait *opus francigenum* pour désigner l'architecture si improprement appelée gothique, on disait

pour désigner les émaux : *opus lemovicense*. Depuis l'abbaye de Conques, qui produisit les coffrets et bustes fameux de sainte Foy et de saint Baudime, la Vierge de Beaulieu, jusqu'à la manufacture d'émaux fondée par François Ier pour son peintre et valet de chambre Léonard Limosin, par leur habileté technique, par leur probité professionnelle, par leurs talents hérités et renouvelés de père en fils, ces excellents artisans dont plusieurs furent de grands artistes, maintinrent la gloire de l'école et, malgré leur sage lenteur et leur ténacité paysanne, surent l'adapter étroitement aux goûts, aux sentiments, aux idées changeantes des siècles. Si Dinant, Hildesheim, Nuremberg furent les patries privilégiées des fondeurs qui expédièrent leurs chefs-d'œuvre jusqu'en Pologne et en Russie, Limoges fut la capitale de l'émaillerie et l'on vit les émaux limousins émigrer jusqu'en Arménie, jusqu'en Chine.



PIERRE REYMOND. — PLAQUE DE BAISER DE PAIX
LA VIERGE ET DES SAINTS
Émail peint. — Grisaille. — Limoges 1538
(Collection Cottreau)

L'émail qui, avec beaucoup d'autres techniques, fut importé en Europe par Byzance, conservatrice des antiques disciplines, médiatrice entre l'Orient et l'Occident, l'émail qui remonte aux âges les plus lointains de l'humanité et peut se glorifier à plus juste titre qu'un poète contemporain de ses origines touraniennes, est un de ces procédés immémoriaux qui permirent à l'homme de fixer en une matière résistante, douée de l'indestructible éclat que donne la collaboration du feu, la splendeur de la nature. Analogue au verre par sa composition première, il se prête admirablement, par sa ductilité d'abord, puis par la densité solide que lui confère la cuisson, par la douceur de ses tons mats ou par l'éclat de ses couches translucides, à la décoration des objets du culte ou des ustensiles familiers. Aussi le vit-on poser sur les boîtes et reliures d'évangéliaires, la calme richesse de ses bleus lapis, la douceur charmante de ses bleus turquoises, les jaspures de verts noirs, de verts clairs, de rouges pourpres et de rouges bruns. Il allia ses teintes profondes et douces à la richesse barbare des cabochons, serti par les affleurements de l'or et du cuivre doré sur le champ desquels on prélevait les creux destinés à recevoir son éclatante et solide parure. Il fut surtout employé pour les coffrets, les châsses, les reliquaires; il orna les pyxides, les aigles, les colombes destinées à recevoir les hosties ou les saintes huiles, les ciboires, tels que le chef-d'œuvre du Limousin Alpais, si sobre de formes, si harmonieux de décor, une des merveilles de la galerie d'Apollon. Partout, sur l'or des châsses, aux enroulements des crosses, il mit la caresse de son profond azur, strié de rinceaux, de niellures, de beaux iris retombant, aux pétales aigus, moucheté de fleurettes, de quatrefeuilles, de disques polychromes, qui réveillent les surfaces calmes : décor discret où toujours domine un suave accord de bleu et d'or. Et ce qui frappe



L'ANONYME M. I. (MARTIN DIDIER DIT PAPE) — LA NATIVITÉ
Plaque, émail peint, grisaille avec rehauts d'or. — Limoges. — Milieu du XVIe siècle
(Collection Cottreau)

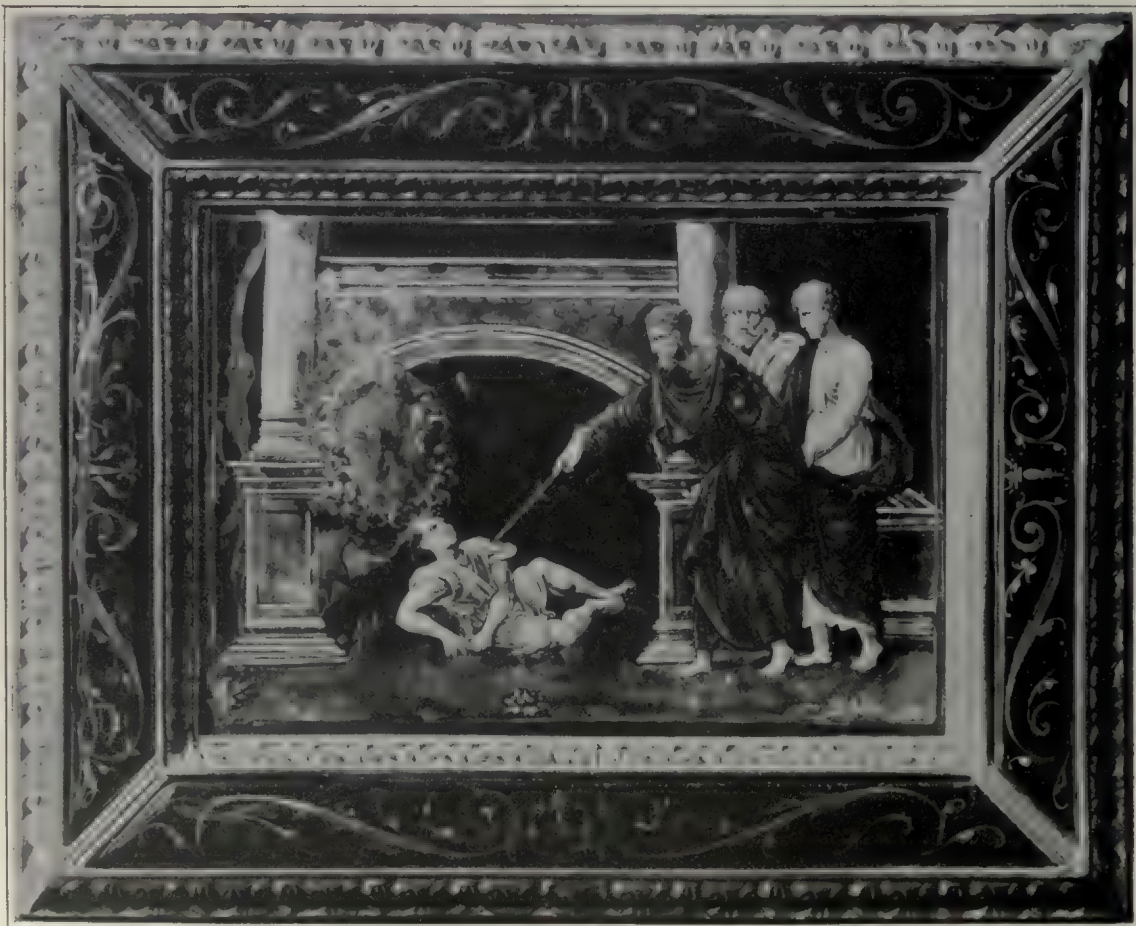


JEAN II PÉNICAUD (ATELIER DE)
ÉPISODE DE LA VIE DE SAINT MARTIAL
Émaux polychromes avec paillons et rehauts d'or. — Limoges.
Milieu du XVIe siècle
(Collection Cottreau)

d'abord dans ces travaux anciens, c'est l'unité d'harmonie, la simplicité des moyens; c'est une impression de sérénité céleste, due à la prédominance du bleu lapis, de ce bleu limousin, dont s'inspirèrent les peintres.

La première école limousine charme par sa réserve et sa sobriété. Ses plus beaux monuments, comme les châsses de Moizac, de Moissat-bas, de Chamberet, d'Ambazac, n'ont pas la richesse extrême des œuvres mosanes et rhénanes : les constructions sont plus simples, plus massives ; les figures plus calmes, moins accentuées de mouvement, moins âpres de dessin, gardent un caractère de simplicité, de grâce rustiques. On ne cherche pas l'extraordinaire; on reste fidèle aux habitudes traditionnelles en ce pays de langue d'oc, où les inventions hardies du Nord ne pénètrent qu'avec lenteur. Il y règne un goût de sobriété, de mesure; on manie des éléments simples, en légères variantes, avec une sûreté magistrale.

De cette vénérable antiquité, la collection Cottreau possède quelques exemplaires de choix. Ce sont d'abord des pyxides, ces petites boîtes rondes à couvercle conique, simples de forme, harmonieuses dans leur coloration bleu et or, frettées de bandes qui découpent des champs où brillent tantôt des figures d'angelots, tantôt de simples fleurettes ou disques.



JEAN II PÉNICAUD (ATELIER DE). — LA DÉLIVRANCE D'UN POSSÉDÉ
Émaux polychromes avec paillons et rehauts d'or. — Limoges. — Milieu du XVIe siècle
(Collection Cottreau)

Une petite châsse, en forme de maison, avec l'arête ajourée qui surmonte son toit, très caractéristique de l'art limousin, avec ses proportions simples et massives, représente bien l'art du XIIIe siècle. C'est un mode spécial à Limoges que ces figurines réservées sur le champ de cuivre doré, terminées par des têtes rapportées en ronde bosse, têtes en cuivre fondu et finement ciselé, concourant au décor comme autrefois les cabochons, en animant les surfaces de leurs reliefs. Trois angelots sur le toit; sur le côté, quatre figures qui représentent le martyre de sainte Valérie égayent les fonds émaillés bleu, semés de disques polychromes où le vert, le bleu turquoise, quelques touches de blanc jouent discrètement leur rôle : les bordures rouge-brun sont chargées de croisettes: c'est charmant de calme et de douceur simple.



JEAN II PENICAUD (ATELIER DE) — PORTRAIT PRÉSUMÉ DE RABELAIS BARBU
Émail peint. — Limoges — Milieu du XVIe siècle
(Collection Cottreau)

L'émail ne joue qu'un rôle secondaire dans une grande plaque oblongue en cuivre champlevé qui montre sous des arcades gothiques superposées la Vierge debout, portant un livre et la Visitation, au-dessous les Rois Mages; il remplit seulement les fonds de sa couche vert-noir et rouge sombre; les corps et les rinceaux sont gravés et réservés en cuivre doré; figures longues, calmes et fines qui marquent le plein du XIIIe siècle.

Mais cette manière que l'on retrouve sur une plaque de la Mort de la Vierge au Louvre, ne pouvait satisfaire les orfèvres émailleurs, les figures et surtout les têtes se détachant mal sur le fond d'émail. Aussi ont-ils employé plus souvent le relief plein de figures rapportées et rivées à l'envers du métal, comme sur cette plaque de reliure rectangulaire qui représente le Calvaire : le Christ en croix vêtu d'un perizonium émaillé bleu, à ses côtés debout la Vierge et saint Jean, au-dessus des bras de la croix deux anges aux ailes bizarrement croisées et effilées, figures lourdes et massives, emmaillotées dans leurs robes longues, le Christ seul énergiquement modelé; expressions assez barbares des têtes aux yeux saillants, formés de gouttes d'émail noir. Le fond bleu, particulièrement riche, est semé de rosaces, de quatrefeuilles polychromes et de bandes bleu turquoise; toute l'œuvre donne une impression de rudesse archaïque. Mais c'est surtout au XIIIe siècle que les émailleurs



JEAN DE COURT. — MELCHISÉDEC VIENT BÉNIR ABRAHAM, VAINQUEUR DES ÉLAMITES
Émaux polychromes avec paillons — Limoges — 2e moitié du XVIe siècle
(Collection Cottreau)

limousins ont exécuté ces figures en relief avec application d'émail pour les vêtements et certains détails de la parure telle qu'ici même cette autre figure de sainte debout, telles que les figures tombales des enfants de saint Louis ou celle d'Aymar de Valence à Westminster. — A cette date les émailleurs limousins sont des orfèvres qui appliquent sur des fonds d'émail des figures tantôt en



PIERRE REYMOND (ATELIER DE). — JEUX D'ENFANTS
Grisaille avec rehauts d'or
Limoges. — Milieu du XVIe siècle

ronde bosse, tantôt réservées sur le cuivre du fond, ou n'ayant que les têtes en relief. Toutes ces œuvres ont un caractère éminemment décoratif : les figures sont disposées comme ornement pour produire des saillies où il faut. L'arrangement des scènes et la vraisemblance restent subordonnés au parti pris ornemental. Ainsi dans les vitraux d'alors le sujet fournit une arabesque et se plie à la visée décorative.

Une transformation lente et profonde va s'accomplir dans ces deux arts. On sacrifiera de plus en plus les combinaisons de formes et de couleurs à la clarté descriptive, à la recherche des compositions expressives. Les exigences de l'esprit iront en sens contraire de la sensation. Un moment ces deux forces se tiendront en équilibre, et nous aurons l'heureux moment où brille le goût parfait, le beau sentiment coloriste et le grave talent d'un Nardon Pénicaud : bientôt avec le grand Léonard Limosin triomphera la grâce exquise du plus ingénieux décorateur, l'ingéniosité la plus spirituelle et le génie même de la Renaissance. Il suffirait des grandes plaques peintes en 1553 pour la Sainte-Chapelle du Palais pour sauver la mémoire de ce délicieux artiste.

Mais peu à peu la science et l'esprit l'emporteront sur le sens naïf et traditionnel du décor. Du jour où l'art de l'émailleur,



JEAN II PENICAUD (ATELIER DE). — LE CALVAIRE
Grisaille avec rehauts d'or. — Limoges. — Milieu du XVIe siècle
(Collection Cottreau)

pour s'élever au-dessus de sa mission originelle, quittera le domaine des arts somptuaires, pour entrer dans celui des beaux-arts, et voudra rivaliser avec la peinture, il perdra quelque chose de sa vertu et s'acheminera vers la décadence. Aux émailleurs orfèvres, succèdent les peintres sur émail. Les émaux champlevés font place aux émaux peints.

De l'art puissant et rude de Monvaerni, la collection Cottreau possédait un triptyque admirable, le seul signé que l'on connût.

Ici nous arrivons brusquement à la célèbre dynastie des Pénicaud qui remplit l'École de Limoges depuis



JEAN III PÉNICAUD. — COUPE SUR PIÉDOUCHE AVEC COUVERCLE
Grisaille avec tons de chair et rehauts d'or. — Limoges, milieu du XVIe siècle
(Collection Cottreau)



PIERRE REYMOND. — COUPE RONDE A OMBILIC ET SUR PIÉDOUCHE
Grisaille avec tons de chair et rehauts d'or. — Limoges 1555
(Collection Cottreau)

la fin du XV[e] siècle et pendant tout le XVI[e]. Le premier en date, le fondateur et le grand homme, c'est Léonard Pénicaud, Nardon, ou dans le patois limousin, Nardou. Il apparaît à la fin du XV[e] siècle et c'est encore un homme du moyen âge, traditionnel, religieux, mais ouvert aux souffles nouveaux, un pur et délicat artiste. Il garde le goût des ensembles simples et calmes ; il a surtout un sens exquis de la couleur, des grands partis pris décoratifs, des harmonies

graves et soutenues. Ce Nardon Pénicaud fut vraiment un maître délicat et charmant. La vitrine du Louvre qui contient une si belle série de ses œuvres en fait foi. Quelle douceur harmonieuse dans ses colorations, et comme à la beauté calme de ses compositions s'allie la coquetterie précieuse du détail ! Avec un art exquis il distribue par grandes masses les beaux tons simples et forts, les bleus opulents, les doux violets, les blancs granités, les verts joyeux ; dans le ciel et sur les saillies des formes il sème les paillons d'or qui réveillent et réchauffent la gravité un peu froide des ensembles, ces gouttelettes d'émail, qui fleurissent délicatement les nimbes, les couronnes, les bordures des manteaux. Les triptyques de la Crucifixion, du Couronnement de la Vierge, sont des œuvres du plus grand goût, de la plus sobre richesse, sérieuses et tendres, exquis spécimens de l'art français du xve siècle.

Telle est aussi cette plaque oblongue provenant d'un triptyque en émail peint ; analogue aux volets qui encadrent le Couronnement de la Vierge, au Louvre, elle présente sur un fond semé de rosaces, douze médaillons contenant des bustes



MARTIN DIDIER, DIT PAPE (ATELIER DE)
ORPHÉE ET EURYDICE
Émail peint — Grisaille avec tons de verdure
Limoges. — Milieu du XVIe siècle
(Collection Cottreau)

de Saints : têtes finement modelées dans la matière rose violacé, et d'un caractère doucement rustique.

Cette autre plaque oblongue, en forme de baiser de paix, qui représente l'Adoration des Mages a aussi son pendant au Louvre. Le bleu de ciel est rehaussé de paillons d'or; l'or brille sur l'auvent de l'étable, au chapiteau d'une colonne, aux cheveux de la Vierge, à la barbe des Mages; bruni, il s'étale sur le manteau du roi nègre. Les figures, la Vierge de beauté modeste et rustique, le Saint-Joseph à tête ronde et chauve, le vieux Mage dont la lèvre boudeuse rappelle certains types de l'école de Cologne, sont empreintes de bonhomie. Les visages sont modelés dans un émail rosâtre qui tourne au blanc-gris dans les clairs, au violet dans les ombres. Cet art de Nardon Pénicaud, c'est la dernière floraison d'un art religieux.

Il faut que l'évolution continue dût le changement n'être pas un progrès. L'esprit de la Renaissance envahit les ateliers limou-



LÉONARD LIMOSIN (ATELIER DE). — *D'après Jules Romain.* — JUPITER, ALCMÈNE ET HERCULE
Émail peint. — Émaux polychromes et rehauts d'or. — Limoges. — Milieu du XVIe siècle
(Collection Cottreau)

sins. L'art se complique, aborde de nouveaux problèmes, renouvelle ses procédés pour satisfaire un public qui exige des effets plus variés et plus piquants. La palette de Nardon ne suffit plus. Il faut des tons riches et brillants



JEAN Ier PENICAUD. — JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS
Émail peint. — Carnations violacées et émaux polychromes avec paillons. — Limoges. — Début du XVIe siècle
(Collection Cottreau.)

pour rivaliser avec la peinture. Les verts simples, les bleus mats, les violets-gris semblent ternes; on emprunte à l'émaillerie italienne les verts translucides à reflets d'émeraude; les bleus se brillantent, les violets tournent au pourpre; les rehauts d'or discrètement posés par Nardon se multiplient et papillotent.

Ce nouveau mode de coloration apparaît sur une grande plaque rectangulaire du commencement du xvie siècle, attribué à Jean Ier Pénicaud et représentant Jésus au Mont des Oliviers. Le coloris est d'un vif éclat, avec l'émeraude étincelante des feuillages, le blanc granité du nuage, le bleu paon et le violet rougeâtre des manteaux : les visages sont d'une merveilleuse finesse. C'est un magnifique exemplaire, célèbre d'ailleurs, et que l'on retrouvera dans le catalogue de la collection Odiot.

En même temps que ces émaux très brillants, s'introduit une mode nouvelle, celle de la peinture en grisaille. On recouvre la plaque métallique d'une couche assez épaisse d'émail noir ou de teinte foncée ; on la fixe par une première cuisson ; on étend ensuite dessus une mince couche d'émail blanc bien broyé qui, en séchant, laisse transparaître le noir sous-jacent. Par ce moyen, l'artiste obtient un modelé précis et nuancé des visages. L'émailleur peut lutter avec le portraitiste. C'est alors que Léonard Limosin, dans cette admirable série d'effigies sur émail qui comprend des chefs-d'œuvre comme les portraits de Claude de France et d'Éléonore d'Autriche, du connétable de Montmorency, de Charles IX et de Jean d'Albret, se révèle un égal des Clouet, un étonnant physionomiste, un définisseur pénétrant et hardi des caractères, un artiste aussi puissant que délicat.

A l'exemple de Léonard Limosin, Jean II Pénicaud, l'auteur de l'excellent buste de saint Martial, du Louvre, peignait en 1529, sur un médaillon rond le portrait du pape Paul III : vue de profil à gauche, la tête énergique au front dur, au nez droit, aux lèvres serrées et volontaires, s'inscrit nettement sur le fond noir. On peut voir au Louvre un portrait de Clément II (1534) exactement semblable. L'iconographie de Rabelais est trop incertaine pour que j'ose reconnaître dans un buste d'homme mûr, à la barbe noire et drue, aux traits énergiques, le sublime carabin qui, par la bouffonnerie énorme, espéra réconcilier l'homme avec ses misères physiques et morales.

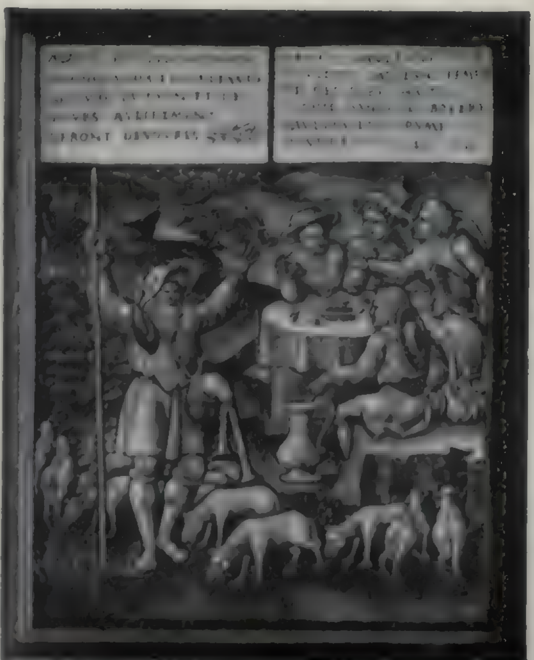
De l'atelier, sinon de la main de Penicaudius Junior, autrement dit de Jean II Pénicaud, proviennent aussi quatre plaques caractéristiques du goût allégorique de l'époque et de cette manière un peu dure de découper les formes plastiques



JEAN II PÉNICAUD. — (D'APRÈS ALBERT DURER). — L'EFFET DE LA JALOUSIE
Émail peint. Grisaille et tons vert et bleu. — Limoges. — Milieu du xvie siècle
(Collection Cottreau)











JEAN II PÉNICAUD. — COMBAT DE GUERRIERS ANTIQUES
Grisaille avec rehauts d'or. — Limoges. — Milieu du XVI[e] siècle
PIERRE REYMOND. — SCÈNE DE VIE PASTORALE
Grisaille avec tons de chair et émaux polychromes dans le paysage. — Limoges [illegible]

JEAN II PÉNICAUD. — PORTRAIT DU PAPE PAUL III
Grisaille et rehauts d'or avec points d'émail blanc
Limoges [illegible]
(Collection [illegible])

JEAN II PÉNICAUD. — COMBAT DE GUERRIERS ANTIQUES
Grisaille avec rehauts d'or. — Limoges. — Milieu du XVI[e] siècle
ATELIER DES PÉNICAUD. — DESCENTE DE CROIX
Émaux polychromes avec rehauts d'or. — Limoges. — Milieu du XVI[e] siècle



ALLÉGORIE DE LA VICTOIRE. — VIDRECOME
Ivoire sculpté. — Monture en argent doré. — Travail flamand. — XVIIe siècle



COFFRET OBLONG
Cuivre gravé et doré avec bas-reliefs en argent. — XVIe siècle

(Collection Cottreau)



ORAZIO FONTANA (ATELIER D'). — JOSEPH RECONNU PAR SES FRÈRES
Grand plat à ombilic et à reliefs. — Faïence d'Urbino. — Milieu du XVIe siècle
(Collection Cottreau)





PIERRE COURTEYS. — LA CRÉATION. — Revers : ENFANT JOUANT DE LA LYRE
Émail peint. — Grisaille avec tons de chair et rehauts d'or. — Limoges. — Milieu du XVI[e] siècle
(Collection Cottreau)

sur des fonds sombres; elles représentent la Justice, une femme vêtue à l'antique, tenant l'épée et la balance; la Force, guerrière, portant un chapiteau; la Tempérance, vue presque de dos et le buste retourné vers la droite, versant un liquide d'une coupe dans une autre; la Charité, tenant une corne d'abondance et allaitant un enfant; les deux premières d'un type et d'un faire lourds et secs, les deux autres plus gracieuses de forme et plus souples de modelé.

On retrouvera la même science, mais aussi la même sécheresse tendue des modelés, avec des colorations vives et brillantes sur des fonds bleu violacé presque noir, en deux plaques sortant de l'atelier de Jean II et qui représentent un épisode de la vie de saint Martial et la délivrance d'un possédé.

Ce même Pénicaud, épris des virtuosités du dessin, dans un grand médaillon rond, reproduit en modifiant légèrement les personnages, en adoucissant la forme, si âpre chez le maître allemand, un des bois les plus célèbres et les plus étranges de Dürer, celui qu'il appelait le Grand Hercule, plus connu sous le titre de l'Effet de la Jalousie; scène fort énigmatique, où le héros pare de sa massue le coup dont une femme menace un satyre sauvage tenant sur ses genoux une femme nue.



ORAZIO FONTANA (ATELIER D'). — LA COURSE DE CHARS ROMAINS
Faïence d'Urbino. — Milieu du XVIe siècle
(Collection Cottreau)

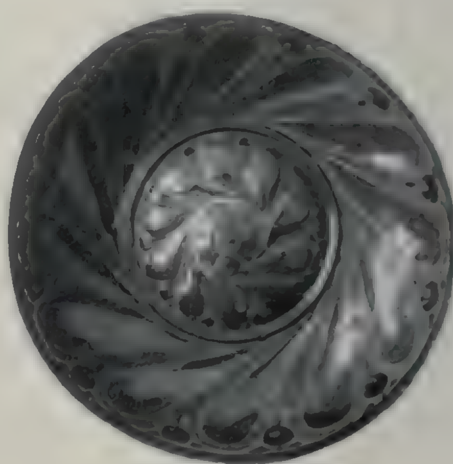


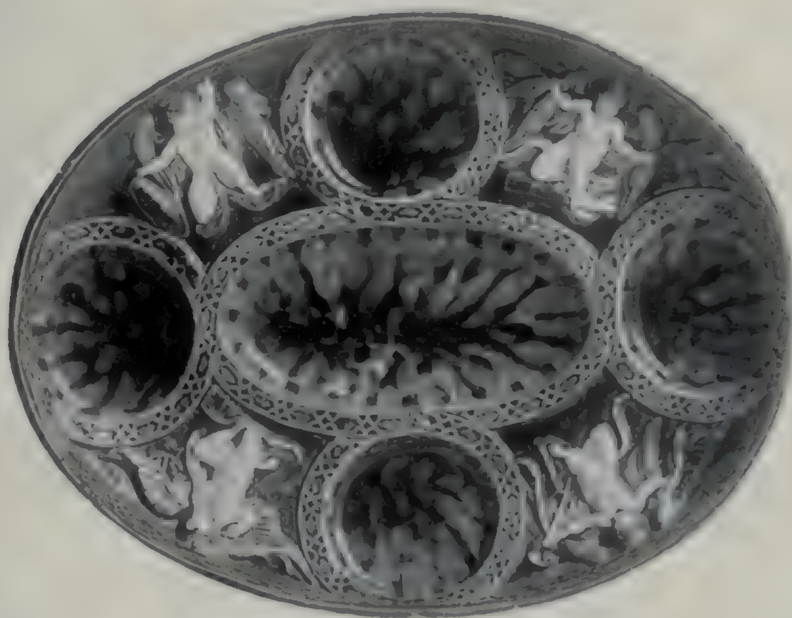
NICOLO DA URBINO (ATELIER DE). — CÉSAR RECEVANT LA TÊTE DE POMPÉE
Faïence de Castel-Durante (1536)
(Collection Cottreau)

Avec ces grandes plaques de but purement décoratif, l'École de Limoges produit alors quantité d'ustensiles de table et de ménage. Sa réputation n'a pas fléchi et de toutes les régions de France et d'Europe, princes, seigneurs et riches bourgeois commandent ces vaisselles émaillées, ces coupes, ces grands plats, ces assiettes, chargés de scènes et de motifs antiques. Les plaques à sujet religieux se font plus rares, et d'ailleurs de sentiment plus froid et d'expression plus banale. Les sujets sont empruntés tantôt à la Bible, tantôt à la mythologie, à l'épopée, à l'idylle gréco-latines, de même que l'ornementation remplace les fleurettes et les quatrefeuilles, par les mascarons, les têtes de lion, les urnes, les draperies, les griffons et les sphinx. La mode est à l'antique; ce ne sont plus que repas olympiens, aventures d'Ulysse et d'Énée, combats de guerriers à chlamydes et à thorax, triomphes d'Imperators.

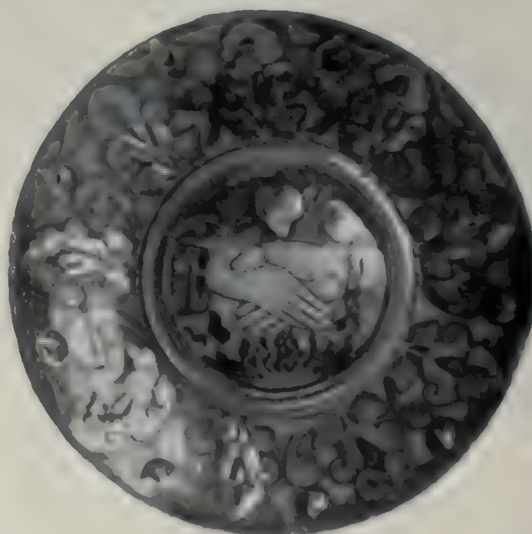
Le style de ces figures nous vient d'Italie: tour à tour Primatice, Raphaël et Jules











PETIT PLAT CREUX BLEU A REFLETS MÉTALLIQUES JAUNE CHAMOIS
Faïence de Deruta. — XVIe siècle

COUPE RONDE SUR PIED BAS. — FOND BLEU, BORDURE D'OCRE
Faïence de Faenza. — XVIe siècle

BERNARD PALISSY. — PLAT A ÉPICES
Terre émaillée. — XVIe siècle

(Collection Cottreau)

COUPE A OMBILIC, FOND BLEU A GODRONS
Faïence de Gubbio. — XVIe siècle

COUPE RONDE SUR PIED BAS BLEU A REFLETS MÉTALLIQUES
Faïence de Gubbio. — XVIe siècle

Romain prêtent à nos Limousins leurs compositions et leurs formules. Ainsi, cette coupe ronde sur piédouche et avec couvercle, de Jean III Pénicaud, montre à l'intérieur un combat de guerriers antiques, sur le couvercle, divers épisodes de l'histoire de Joseph. Les figures élancées et d'une svelte élégance rappellent celles de Pierre Pénicaud, qui, par l'aisance et la liberté de son dessin, par une grâce à la Jean Goujon, me paraît le plus artiste et le plus fier dessinateur de la famille.

Ces Pénicaud, si nombreux qu'ils soient, ne sont pas tout l'art de Limoges. Il y a des noms qui comptent à côté des leurs; il y a des individualités distinctes et des caractères, sinon des styles. On peut différencier les Pierre Reymond, les Courteys, les Martin Didier, un peu plus tard les Suzanne et Jean de Court, les Nouailher, les Laudun. Demi-artisans, demi-artistes, appliqués en conscience à leur spécialité, habiles à modeler la pâte fluide avec l'aiguille, à l'étaler avec la spatule, à lui donner le degré d'épaisseur qui convient, à introduire la dose exacte de matière colorante, comme à prévoir les effets du feu, ils perpétuent les traditions d'un art qui tient à la fois de l'art du verrier, de celui de la porcelaine.



PETIT PLAT CREUX, MARLI A DÉCOR BLEU
Faïence de Faenza. — XVIe siècle

PLAT ROND, FOND BLEU REFLETS MÉTALLIQUES ROUGES
Faïence de Gubbio, 1539

PETIT PLAT CREUX. — APOLLON ET DAPHNÉ
Faïence d'Urbino. Atelier des Fontana. Milieu du XVIe siècle

COUPE RONDE SUR PIED BAS — ESACUS ET HESPÉRIE
Faïence d'Urbino rehaussée à Gubbio de reflets métalliques. — Milieu du XVIe siècle

PLAT CREUX. — SUPPLICE DE RHEA SILVIA
Faïence d'Urbino. — Atelier de Xanto. — Milieu du XVIe siècle

COUPE RONDE SUR PIED BAS. — PIETA
Faïence d'Urbino. — Milieu du XVIe siècle

(Collection Cottreau)

Ce n'est pas un artiste de haute volée que Pierre Reymond. Sa forme est ronde, son dessin mou, ses figures, dès qu'il se néglige, sont aisément vulgaires : mais ce copieux illustrateur ne manque pas de bonhomie. Il est bien de sa ville, on dirait presque de son village. Il semble que, vers la fin, l'accent paysan, qui est au fond de l'art limousin, recouvert d'abord par le sentiment religieux, puis par l'exaltation de la Renaissance, remonte à la surface. Après les purs artistes dignes des faveurs royales, les Nardon Pénicaud, les Léonard Limosin, la fabrication prend une allure plus industrielle et plus routinière. Et pourtant ces plaquettes, ces vases, ces plats de Reymond plaisent encore par la beauté de la technique, des formes élégantes et des motifs d'ornementation. Reymond a d'heureuses rencontres lorsque son esprit est d'accord avec le sujet, comme dans cette plaquette tirée de la Vie des Bergers (le pendant se voit au Louvre), où le bon pâtre à longue barbe, à tunique grecque, au grand chapeau rejeté sur la nuque, appelle à l'aide contre



PIERRE REYMOND. — LA VENDANGE

Assiette. — Grisaille avec tons de chair et rehauts d'or

Limoges [illegible]



PIERRE REYMOND. — VASE A DEUX ANSES SUR PIEDOUCHE. — DIANE ET ACTÉON

Grisaille avec tons de chair et rehauts d'or. — Limoges. — Milieu du XVI[e] siècle

Collection Cotterau



PIERRE REYMOND. — LE FESTIN

Assiette. — Grisaille avec tons de chair et rehauts d'or

Limoges [illegible]



COUPE EN AGATE SUR UN PIED EN AGATE GRISE
XVIe siècle
(Collection Cottreau)



COUPE EN JASPE FLEURI, MONTURE ARGENT AVEC PIERRES FINES
Époque de Louis XIII
(Collection Cottreau)

le lion et l'ours qui s'avancent à pas comptés, les mauvais bergers attablés, oubliant leurs brebis parmi les pots. La naïve inscription souligne la bonhomie du style :

« A l'ayde, pasteurs, accourés, donnez à vos trouppeaulx secours du lyon et de l'ours, autrement seront dévourés. — Criez si haut que vous voudrez, passer le temps me délibère, chasser, dormir, manger et boire. Saulvez-les comme vous pourrez. » Cela est signé 1540. Pierre Reymond.

En 1555, ce même Reymond exécutait cette coupe ronde à ombilic qui représente au centre un Christ de Majesté, alentour la Chute de la Manne dans le désert, composition de nombreux personnages, avec bordure de rinceaux dorés. Avouons-le, Reymond, avec sa facilité pataude, ne s'élève à la hauteur biblique pas plus qu'il ne rejoint la noblesse de l'épopée latine. L'interprétation qu'il donne de l'Énéide sur les côtés d'un coffret n'a rien d'héroïque, il ne fraye pas avec les héros ni les déesses, non plus qu'avec les prophètes. Vénus, Énée, Didon s'embourgeoisent sous son trait rondouillard. Ses enfants qui se jouent sont modelés à la grosse, bons patauds de village. Dans les sujets religieux, il montre cependant un naturel assez vivant, qui fait penser aux dessins d'Holbein l'ancien. Il retrouve ses avantages dans les motifs familiers, ainsi dans ces deux assiettes de 1566, allégories des mois, dont l'une représente la vendange, l'autre une scène d'intérieur groupant quatre personnages près d'un grand feu, autour d'une table bien servie. Reymond a l'étoffe d'un agréable peintre de mœurs paysannes et bourgeoises, d'un rustique prédécesseur d'Abraham Bosse.



BONBONNIÈRE RONDE
(Au revers du couvercle : Vénus et l'Amour)
Ancienne porcelaine de Saxe. — Monture en or
(Collection Cottreau)

Avec Courteys, l'imitation



BONBONNIÈRE RONDE EN OR ÉMAILLÉ EN PLEIN (COUVERCLE ET DESSOUS)
Paysages maritimes d'après J. VERNET. — Seconde moitié du XVIIIe siècle
(Collection Cottreau)

BONBONNIÈRE OBLONGUE
Ancienne porcelaine de Saxe
Montée en or
BONBONNIÈRE DÉCORÉE AU VERNIS MARTIN (dessus)
Scène galante, d'après BOUCHER. — Époque de Louis XV

PETITE COUPE RONDE EN JASPE VERT
Monture en bronze ciselé et doré
Époque de Louis XVI

(Collection Cottreau)

PETITE COUPE RONDE ORIENTALE
Agate blonde incrustée d'or. — Ancien travail indien
Monture XVIIe siècle
BONBONNIÈRE DÉCORÉE AU VERNIS MARTIN (dessus)
Époque de Louis XV

de Raphaël prédomine. Les types de Dieu le Père, du Christ et des Apôtres, créés par le peintre des Cartons et des Loges envahissent les ateliers limousins. Le Christianisme paganisé de la Renaissance italienne installe pour plusieurs siècles ses figures dans l'art français. Voyez ce grand plat ovale où la Création est racontée. Dieu le Père, entouré d'animaux, donnant le souffle de vie à ce grand lourdaud d'Adam, le même personnage chevelu et barbu qui plus loin tire Ève du flanc de l'homme, c'est le Jéhovah-Jupiter qui plane au Vatican. Courteys, d'ailleurs, compose avec soin ; ses animaux sont très vivants, le fond de paysage avec ses eaux dormantes à l'ombre d'harmonieuses collines ne manque pas de grandeur. Tout raphaélesque encore, plus personnel cependant et de goût plus fin est l'anonyme M. I. Martin



TRITON SONNANT DE LA CONQUE
Bronze avec traces de dorure. — Travail florentin, XVIe siècle

ŒNOCHOE
Bronze antique

TRITON SONNANT DE LA CONQUE
Bronze avec traces de dorure. — Travail florentin, XVIe siècle

PYXIDE RONDE A COUVERCLE CONIQUE
Cuivre champlevé et émaillé. — Limoges, XIIIe siècle

ENCRIER. — ATLAS PORTANT LA BOULE DU MONDE
Bronze à patine brune. — Travail de Padoue. — Commencement du XVIe siècle

PYXIDE RONDE A COUVERCLE CONIQUE
Cuivre champlevé et émaillé. — Limoges, XIIIe siècle

(Collection Cottreau)

Didier ? Peu religieux de sentiment, il agenouille devant la crèche une Vierge décolletée, mais épris de beauté profane et nourri du style raphaélesque, dans une grisaille avec tons de verdure, il assied sur un tertre de gazon un gracieux Orphée charmant les animaux au son de la harpe, aux côtés d'Eurydice qui l'accompagne sur le luth.

Ce sont encore de brillants et féconds artistes que Suzanne et Jean de Court. Ce dernier représente dans un médaillon ovale la rencontre d'Abraham et de Melchisédec, vainqueur des Élamites. Les groupes nombreux, d'une grâce vivante, sont habilement agencés. Les émaux brillants et nacrés, tels que le bleu turquoise dont est revêtu le vainqueur, chatoient comme des ailes de papillon.

La place me fait défaut pour parler en détail des bronzes, la plupart sont de ce petit module où se joue si librement la fantaisie des modeleurs antiques, œuvres enlevées de verve et qui gardent parfois dans leurs dimensions menues, cette grandeur et cette beauté de proportions que le bon



D'APRÈS L'ANTIQUE. — JULIE, FILLE DE TITUS
Buste bronze à patine brune
Travail italien. — Fin du XVe siècle

L'AMOUR ARCHER ÉQUESTRE
Figurine. — Bronze à patine brune. — Florence, XVIe siècle

LOUP COUCHÉ ET ENDORMI
Fonte à cire perdue. — Patine brune. — Travail italien. — Fin du XVe siècle

JUPITER
Bronze. — Patine claire
XVIIe siècle



VÉNUS
Statuette bronze. — Patine rougeâtre
Travail français. — Époque de Louis XIV

APOLLON POURSUIVANT DAPHNÉ
Groupe bronze. — Patine brune
Travail français. — Époque de Louis XIV
(Collection Cottreau)

BACCHUS
Statuette bronze. — Patine rougeâtre
Travail français. — Époque de Louis XIV

Stace admirait sur la table d'un consul dans le petit Hercule de Lysippe. Parmi ces petits bronzes de travail antique, je veux au moins citer un mutin génie de la Comédie qui s'avance en se couvrant le visage avec un masque d'acteur, la figurine d'un homme debout, la tête inclinée sur l'épaule droite, sculpture d'acte d'un style ferme; une panthère, à la patine verte, d'un jet libre, hardi, très décoratif, un loup d'un réalisme saisissant, le mufle posé sur ses pattes; une maquette enlevée de prime saut.

L'Allemagne et l'Italie de la Renaissance ont été fécondes en travaux de ce genre. Les Italiens surtout retrouvèrent ataviquement la verve pittoresque et drue, la fantaisie naturaliste qui avaient animé leurs ancêtres. Florentins, Pisans, Padouans, Vénitiens, les uns avec plus de force, les autres avec plus de grâce, rivalisèrent d'invention dans ce genre qui permet toutes les saillies de l'imagination, tous les jeux et les jets de la verve.



LE GÉNIE DU REPOS ÉTERNEL
Statuette. — Bronze, patine brune. — Florence, XVIe siècle
(Collection Cottreau)

FIGURINE EN BRONZE, PATINE BRUNE
Travail antique

PANTHÈRE. — LA PATTE APPUYÉE SUR UN BOUCLIER
Bronze, patine verte. — Travail antique
(Collection Cottreau)

ENCRIER AVEC COUVERCLE SURMONTÉ D'UNE FIGURINE DE VÉNUS
Bronze, patine brune. — Venise, XVIe siècle
(Collection Cottreau)

En voici quelques exemplaires. Un Atlas accroupi portant sur l'épaule droite la boule du monde qui forme lampe; auprès de lui un petit vase tenant lieu d'encrier, œuvre padouane d'un naturalisme très âpre.

La forme d'un encrier vénitien paraît surchargée; mais mais rien de plus gracieux que la Vénus au dauphin qui le couronne, et, plus gracieuse encore, une Vénus d'après Jean de Bologne, avec ses formes fluides et sa grâce allongée, avec l'arabesque exquise que dessinent son bras gauche relevé et sa tête penchée à droite. Un petit bronze florentin ne plaira pas moins; c'est un Cupidon tirant de l'arc monté sur un cheval lancé au galop; le tout d'un entrain, d'une fougue de mouvement merveilleuse.

Que de choses il y aurait à dire encore sur ces bronzes de notre XVIIe siècle, en particulier sur le groupe si vivant d'Apollon poursuivant Daphné, exemplaire presque unique, sur ces bonbonnières, ces tabatières, ces petites coupes d'un art si fin et si français. Mais il faut se borner et laisser aux amateurs le plaisir de la surprise et du choix.

MAURICE HAMEL.



LE GÉNIE DE LA COMÉDIE
Figurine. — Bronze. — Patine brune
Travail antique

HENRI IV
Buste. — Bronze. — Patine brune
XVIII[e] siècle

AMOUR NU SE DÉFENDANT CONTRE UN CYGNE
Figurine. — Bronze. — Patine claire
Florence. — XVI[e] siècle



HERCULE AU RETOUR DU JARDIN DES HESPÉRIDES
Bronze. Patine brune. — Florence. XVI[e] siècle

L'ENFANT AU PAPILLON
Statuette. Bronze. Patine brune. — Florence. XVI[e] siècle
(Collection Cottreau)

JEAN DE BOLOGNE (D'APRÈS). — VÉNUS APRÈS LE BAIN
Bronze. Patine brune. — Florence. XVI[e] siècle

CHRONIQUE DES ARTS



Le mois de mars fait fleurir les violettes, les toilettes et les toiles. C'est une préface un peu hâtive des Salons annuels.

La Société des Arts décoratifs expose, au Pavillon de Marsan, un ensemble important d'œuvres visant à l'ornementation de la personne humaine et de sa demeure. Les promoteurs de cette exposition formulent en bons termes un programme qui me paraît sage, et l'on ne peut que souhaiter qu'ils restent fidèles à leur devise : élégance empreinte de logique. Il est certain que le goût de l'ordre et de la mesure paraît reprendre le dessus dans l'ameublement et le décor familiers de la vie. Le hérissement agressif et fragile des lignes tend à s'apaiser ; ils sont passés, les beaux jours du vermicelle flamboyant et exaspéré. Le meuble consent à épouser plus logiquement la forme utile. On trouvera donc dans ces « ensembles », non sans quelque sécheresse ou quelque lourdeur encore, un goût plus discret, parfois très sûr, et toujours plus rassurant.

Il faudrait des pages pour apprécier en détail tant de travaux intéressants à divers titres. Je me contenterai d'observer que dans la serrurerie, le bijou, la broderie, le travail du verre, le grès, la porcelaine, etc., on emprunte à la nature des motifs, des formes heureusement stylisées, cigales, scarabées, pommes de pin, feuilles et fruits d'eucalyptus, feuilles de vigne et grappes de raisin, et que les lignes souples et vivantes, le jeu des courbes allongées remplacent les figures géométriques. Il y a là beaucoup de jolies ou fortes choses, beaucoup de recherches intéressantes.

Soyons reconnaissants à ceux qui veulent mettre de la grâce autour de nous : c'est nous engager à mettre aussi de la grâce dans nos sentiments et dans nos mœurs.

* * *

L'exposition des peintres et sculpteurs, chez G. Petit, ne nous a sans doute pas appris grand'chose sur les tendances actuelles de l'art. Cependant Rodin y est présent avec des bustes d'une ampleur et d'une force magistrales ; Besnard y fait valoir sa virtuosité prestigieuse et la douceur d'une féerie orientale ; Aman-Jean, sa poésie vaporeuse et ses timbres exquis ; Henri Martin, sa poésie ensoleillée ; Ménard, son hellénisme rêveur, et Duhem, ses discrètes sourdines. Jacques Blanche, dans un portrait de jeune homme à l'air timide, inquiet et passionné, un peu Anglais, un peu prud'honien, se montre bien lui-même. Ses fleurs, ses intérieurs, sont vigoureux, mais cahotants. Les paysagistes Ulmann et Dauchez ont fait un effort méritoire, l'un pour éclaircir sa palette ; l'autre, pour préciser son dessin. Prinet reste le plus discret et le plus fort de nos intimistes.

Il faut déplorer la mort précoce de L. Schnegg, ce pur gréco-latin amoureux des déesses, et donner un regret à cette belle carrière interrompue. Nous avons revu avec intérêt les nus féminins, souples et rablés de Mademoiselle Poupelet, les fantaisies parfois un peu compliquées de Dejean.

* * *

Un ensemble d'œuvres de Bonnard m'a ravi par la grâce adolescente des formes, par l'humour discret et souriant, par l'exquis papotage des couleurs. On dirait volontiers de lui ce qu'une princesse disait d'un grand écrivain : « Il va, il va, il patauge dans la vérité. » Ses nus ont une verdeur âpre et charmante. Les tableaux qu'il intitule : *Verdure, la Balustrade au Chat,* où le ciel bleu-gris et rose fait penser à Watteau, *le Train et les Chalands,* semblent vus et sentis par des yeux de quinze ans. Ce très savant et fin artiste a le don irremplaçable de la jeunesse.

* * *

Ch. Guérin est fort ; il aime les tons forts, il définit fortement, un peu durement : c'est une nature ; il sait ce qu'il veut ; il s'est fait un métier : souhaitons que de cette force naisse un peu plus de grâce ; elle point dans un portrait de jeune fille en noir.

* * *

Et ceci nous amène au Salon des Indépendants, qui fait le scandale des uns, la joie des autres. Je ne cacherai pas le plaisir que j'y ai trouvé. Je paye sans grincher la rançon de la liberté ; gamineries de rapins en gaieté, délire des synthétistes, tout le macabre, tout le dément, toutes les platitudes que comporte une exposition ouverte. J'en souffre comme un autre, puisqu'il me faut chercher ma vie dans un amas d'outrecuidances et de sottises. Mais j'estime que l'on est payé de sa peine. Ce terrain ne fut pas stérile, puisque nous lui devons déjà MM. Denis et Vuillard, Bonnard, X. Roussel, Laprade. Ceux-là sont des aînés et n'exposent guère ici que pour mémoire, Denis, une plaisante Nausicaa ; Roussel, une pastorale où la fougue des esquisses de Poussin se pare du plus frais coloris ; Bonnard et Vuillard, de petites choses fines. Mais d'autres, plus jeunes, s'imposent à l'attention. Dusouchet, ce décorateur né, a le sens le plus exquis de l'idylle antique, et, dans une page harmonieuse, sait distribuer l'ombre et la lumière ; Valtat, en deux panneaux empruntés à la faune sous-marine, se montre ornemaniste spirituel, coloriste vigoureux et fin. Dufrénoy expose une vue de Sienne où les roses dorés, les rouges, les violets profonds composent le plus grave et le plus riche accord. Signac réalise son rêve de transparence lumineuse et de nobles architectures sublimées par le soleil : s'il s'appelait Turner, on l'applaudirait. Cross, un peu plus sec, est vigoureux. Puy, Marquet, Manguin, plus hésitants, sont pleins de promesses. Les natures mortes de Déziré, si vives et si justes ; les fleurs de Brindeau, celles de Klingsor, et son ferme portrait par lui-même ; les Racleurs de liège, de Pezké ; les décors blonds et frais, de Deltombe, et du même un beau portrait de femme ; les délicates intimités de Dréza et celles de Henri Ghéon ; les baigneuses et les fleurs de d'Espagnat ne me semblent pas méprisables, et j'ai la faiblesse de trouver de l'intérêt aux paysages de Chéné-Huchard et de Claude Rameau, à ceux de Delestre, de Bausil, d'Urbain, de Debraux, de Jaulmes, de Taquoy, de Lebeau, de René Juste, de Charlot, de Pichon, de Paviot, de Cariot, de Popineau, de Piébourg, de Pégot-Oger, d'Eggiman, de Kervily d'Olivier ; aux nus de Filley et de Challié.

Parmi les étrangers : le ferme portrait de Diriks par lui-même, son portrait de femme et ses paysages de Norvège sont d'un art franc et robuste. Obertœuffer, Spiro, Pfeffermann, Schulmann, Dannenberg, Bloos, Tarkhoff, Follot-Wendel, mériteraient plus qu'une mention.

Il y a là beaucoup de force jeune et de réserves de fraîcheur. Il y a la joie de peindre, le contact direct avec la nature, et beaucoup plus de finesse et de volonté consciente que ne le croient les ironistes. Cela est souvent incomplet, j'en conviens. Ces jeunes ne débutent pas par la perfection ; c'est de leur âge ; mais ceux qui comptent ont le sens de l'ensemble et vont du tout à la partie, ce qui n'est peut-être pas une mauvaise méthode.

CLAUDE BOURLON.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 101 LES ARTS Mai 1910



J.-H. FRAGONARD. — UNE DANSEUSE



UNE DANSEUSE DE FRAGONARD

Dans un parc de rêve, tout d'arbres verts, sous une douce lumière, danse une enfant blonde pareille à une grande fleur. C'est pour la joie de nos yeux qu'elle s'apprête à dérouler, avec ses rythmes et ses grâces étudiées, le pas fameux qui la fait applaudir au théâtre. Elle s'élance, le pied gauche en avant, les bras étendus, un bouquet de roses au bout des doigts. Elle est toute menue dans sa robe blanche à longue taille ; les paniers accentuent l'étroitesse du buste et la délicatesse des seins. La jupe rose et vaporeuse découvre les fins souliers de soie ; un ruban flottant noue ses boucles ornées de fleurs et, dans un geste maniéré et charmant, la tête rejetée en arrière, elle offre au soleil sa bouche rouge, ses grands yeux, son puéril visage, dessiné à peine, tout en fraîcheur.

Et voilà un tableau de Fragonard, des plus délicats, des plus rares, où l'art du maître est tout entier sur quelques centimètres carrés, un de ceux qui donnent le mieux la sensation d'une œuvre française du meilleur temps. Des imitateurs, Schall par exemple, ont esquissé, eux aussi, des danseuses d'opéra ; la composition est toujours aimable, mais l'exécution appuyée et pesante montre qu'il ne suffit pas de choisir un sujet de Fragonard pour ressembler, même de loin, à Fragonard.

On peut dater à peu près ce joli morceau qui provient de la collection du baron Adolphe de Rothschild. Frago a vécu dans le monde du théâtre et les danseuses l'ont particulièrement intéressé (dans tous les sens que le mot comporte) vers les années 1768-1770. C'est l'époque qui précède immédiatement son mariage. C'est aussi le moment où les critiques le prennent à partie avec vigueur pour avoir déserté le Salon du Louvre. Un d'eux regrette, en 1769, l'absence du jeune artiste, « qui avait donné, il y a quatre ans, les plus belles espérances pour le genre de l'histoire... On prétend que l'appât du gain l'a détourné de la belle carrière où il était entré, et qu'au lieu de travailler pour la gloire et la postérité, il se contente de briller aujourd'hui dans les boudoirs et les garde-robes. »

Son inspiration se donna toute liberté, quand il eut à travailler pour les femmes de théâtre. C'est pour elles et pour leur société ordinaire qu'il multiplia les toiles galantes, les « Baisers », les « Instants désirés », les « Gimblettes » et les « Culbutes ». Il prêta son concours plus d'une fois aux décorations de leurs hôtels. Il embellit de son facile pinceau ces salons aux tons clairs et transparents où triomphait la beauté piquante de ces artificielles personnes. Son œuvre la plus célèbre fut le salon de la Guimard, que tout Paris vint admirer quand s'acheva la maison de la danseuse, à la Chaussée d'Antin. Il a peint, une fois au moins, le portrait de la demoiselle, et dans la même attitude que celle du petit tableau. On aimerait, pour celui-ci, à connaître le nom du modèle. Mais il n'est pas aisé de le retrouver dans le personnel assez nombreux de l'Opéra ou de la Comédie-Italienne. Il faut se décider à accepter le mystère qui enveloppera toujours sans doute la jolie créature et sa toute jeune séduction.

Il n'y a de vraiment réel, au reste, en cette toile, qu'un beau songe qui se lève dans la poussière d'or, au-dessus des branches ombreuses, alors que danse en jupe rose une enfant blonde, pareille à une grande fleur...

PIERRE DE NOLHAC.

A propos de la Vénus de Vélasquez



Les procès en faux se suivent et ne se ressemblent pas. Après celui qu'on a fait à M. Bode, en voici un où se trouve engagée la société anglaise du Fonds des Musées Nationaux. Mais le fait est bien différent.

Quant au premier, une lettre d'un abonné parue ici en mars dernier en a informé nos lecteurs. On a vu qu'il était impossible à M. Bode de le gagner; au contraire, l'embarras récemment soulevé en Angleterre part d'un principe des plus frivoles. En soi il n'a pas d'importance : ce serait même assez pour n'en rien dire; mais le bruit qu'il a fait oblige à en parler.

Il s'agit de la fameuse Vénus de Vélasquez, orgueil depuis quatre ans de la Galerie Nationale de Londres. On se souvient du prix qu'elle fut payée. Ce ne fut pas moins de 1,125,000 francs. Somme énorme, mais qu'on ne peut critiquer, si elle est dépensée pour un chef-d'œuvre, quand ce chef-d'œuvre est convoité. Ce sont les conditions modernes de certaines ventes, par lesquelles il est nécessaire que passent les grands musées qui ne veulent pas abdiquer. La question n'est pas si le tableau vaut l'argent, elle est s'il mérite qu'on l'achète. Ce point consenti, il faut absolument, en trouvant que c'est trop cher, payer. C'est ainsi que, l'année dernière, le portrait de la Duchesse de Milan par Holbein est devenu la propriété de la galerie de Londres au prix de 1,800,000 francs.

Du reste, n'omettons pas de dire qu'en pareil cas, le nom du peintre joue un rôle beaucoup plus important que dans les ventes ordinaires: car de telles enchères ne s'engagent qu'entre les premières collections du monde, pour qui le nom du maître, ajouté à l'ouvrage, n'est pas seulement une garantie, mais un trophée. L'Ariane du Titien, la Madone Sixtine de Raphaël, la Joconde de Léonard, cela ne signifie pas seulement un chef-d'œuvre authentiqué par un grand nom, cela proclame une possession glorieuse, due tantôt à une antiquité de mécénat de la part de la maison régnante, tantôt à l'adresse et au goût des amateurs de la nation, tantôt à la résolution et à l'effort d'argent de tout un peuple.

Dans le cas des enchères en question, c'est d'un tel effort qu'il s'agit. On estime, on loue cet effort; on comprend la gloire qu'en retire la nation, quand on le voit emporter les œuvres de Raphaël, d'Holbein ou de Vélasquez, mais non pas des ouvrages anonymes, fussent-ils dignes de ces grands noms. Un amateur paie quatre-vingt mille francs un Rembrandt, qu'il découvre être un magnifique Bramer; il se console avec le talent du peintre; c'est un petit échec d'amour-propre et d'argent; mais que l'orgueil national anglais ait fait un effort d'un million pour acquérir, sous le nom de Vélasquez, un Mazo, quelle ridicule, quelle humiliante aventure! C'est pourtant ce que, le matin du 5 avril dernier, le *Morning Post* annonçait à ses lecteurs.

Deux journaux, dont le *New York Herald*, transmirent la nouvelle à Paris. Depuis, la plupart en ont parlé. Les commentaires eurent lieu sur un ton de plaisanterie; ils étaient favorables à la thèse du faux. Seul M. Thiébault-Sisson, dans le *Temps*, vit que la nouvelle ne valait rien, et le dit.

Elle consistait en ceci. Un critique anglais, M. Greig, venait de découvrir, dans le coin d'en bas à gauche du tableau, environ trente centimètres au-dessous du pied de la Vénus, un chiffre que nous donnons d'après le *Morning Post*, dans lequel il reconnait deux monogrammes : l'un formé de J.B., l'autre de D.M.; chiffre complet :

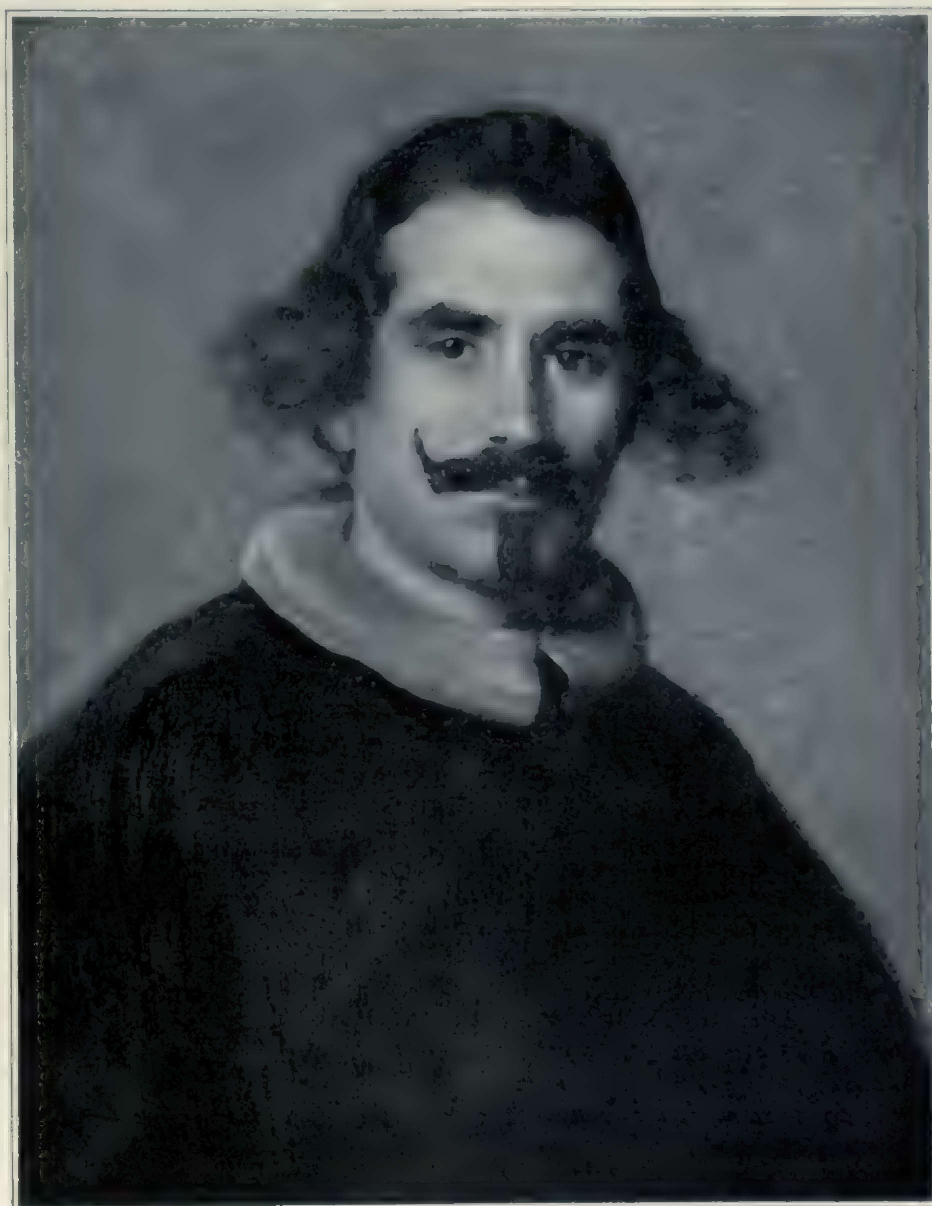
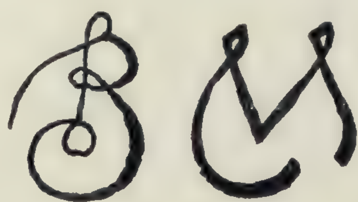


Photo Anderson.

VELASQUEZ. — PORTRAIT DE L'ARTISTE

(Pinacothèque du Capitole. — Rome)

J. B. D. M., signifiant Juan Bautista del Mazo. On sait que Jean-Baptiste del Mazo fut le gendre de Vélasquez et qu'il



a imité son style. Quatorze tableaux de lui sont au musée du Prado, et, sur l'autorité de M. Carle Justi, on considère maintenant comme son ouvrage la célèbre famille du musée de Vienne (nº 603), longtemps regardée comme celle de Vélasquez peinte par lui-même.

Il faut savoir que, plusieurs ayant pris goût à ce transfert d'attribution, d'autres tableaux de Vélasquez, qu'aucun soupçon n'avait effleurés jusque-là, se sont vus tout à coup contestés. L'ouvrage de M. Beruete sur le maître, publié à Paris en 1898, donne place à plusieurs de ces rectifications. Il introduit une liste précise des ouvrages auxquels il convient de restreindre l'attribution à Vélasquez. De cette liste est exclu, entre autres, le portrait de Pulido Pareja, de la Galerie Nationale de Londres. Ce portrait est fort beau. A qui donc l'attribuer? A Baptiste del Mazo; M. Beruete n'y manque pas.

Voilà donc Mazo à la mode. Quoi de plus naturel que de lui donner la Vénus? Un Vélasquez de plus à restituer à ce peintre : cette ouverture devait plaire d'autant plus, que le tableau étant plus célèbre, piquait davantage l'esprit de contradiction. L'apparence d'une signature, en s'y ajoutant, faisait merveille. Les lettres d'approbation affluèrent. Le *Morning Post* les publiait, au milieu de protestations diverses. Pendant plusieurs jours, trois des larges et longues colonnes du journal furent occupées par ce qu'on voulait bien y appeler une controverse. A la Galerie Nationale ce fut une presse effroyable.

Les visiteurs, armés de loupes, s'écrasaient devant le tableau. La visite du musée en fut gênée. Il fallut prendre le parti de faire payer l'accès du tableau contesté. Ainsi, l'affirmation lancée par M. Greig prenait une importance considérable.

Cependant, à la considérer en soi, les gens au fait de ces choses devaient la trouver frivole. L'opinion de ces derniers est très bien exprimée dans cette réponse faite par M. Jean Guiffrey à un correspondant du *Morning Post*, venu pour le consulter au Louvre : « Rien n'est si facile que de s'imaginer trouver une signature sur un tableau où il n'y a rien. Nous en avons au Louvre d'incessants exemples. Des craquelures dans la pâte, quelques traits laissés par le pinceau, forment aisément des caractères dans l'imagination d'un homme qui a regardé longtemps un endroit d'un tableau. » Ajoutez que c'est à travers la vitre dont sont couverts tous les tableaux de Londres, que M. Greig avait examiné celui-là ; ajoutez encore que les caractères publiés dans le journal donnaient parfaitement l'impression de traits de hasard sollicités. Sans l'avouer, M. Greig le reconnaissait lui-même, en les donnant non pour des lettres, dont la forme est toujours plus ou moins rigoureuse, mais pour des monogrammes, où l'on peut supposer tout le caprice et toute la fantaisie qu'on veut.

Ces considérations prenaient beaucoup de force quand on se rappelait qu'avant d'être acheté par la société des Fonds des Musées Nationaux, la Vénus avait été exposée de longs jours chez Agnew, à portée de l'examen le plus attentif, sans verre, et que des hommes déclarés contre le projet d'achat, parce qu'ils trouvaient soit le prix trop haut, soit le tableau trop faible, n'avaient rien signalé de semblable. Si fort intéressés à contrarier ce projet (quand la moindre apparence d'une signature étrangère était capable, en devenant publique, de le compromettre ou même de l'empêcher), ils n'ont rien dit. C'est qu'ils n'avaient rien vu. Et comme ils devaient faire tous leurs efforts pour voir, c'est qu'il n'y avait rien à voir.

Voilà comme on raisonnait. M. Sidney Colvin fit valoir ce point de vue dans une lettre qui est un chef-d'œuvre de bon sens. Il ajoutait qu'outre le mérite reconnu de l'ouvrage et sa conformité au faire de Vélasquez, son authenticité s'appuyait d'une *muséographie* solide.

M. Mac Coll, écrivant à son tour, reprit ce point devant les lecteurs, renvoyant au résumé de l'histoire du tableau qu'a donné M. Claude Phillips dans le Rapport du Fonds des Musées Nationaux de l'année 1905. Le résumé de ce rapport ne sera pas de trop ici. Il achèvera de montrer à quel point la découverte qu'on avait annoncée était contraire à la vraisemblance.

Chacun sait que la Vénus de Vélasquez a longtemps séjourné à Rokeby Hall, où elle entra en 1808, achetée par M. Morritt. Elle provenait de M. Wallis, lequel l'avait acquise de Godoï, connu sous le nom de Prince de la Paix, et son dernier possesseur en Espagne. De Rokeby sa réputation s'était rapidement étendue par toute l'Angleterre. Exposée publiquement à Burlington House en 1890, dans une des expositions d'hiver où figurent les peintres anciens, elle y obtint un succès, dont le souvenir durait quand l'acquisition en fut faite. Voici maintenant quelles traces on trouve de ce tableau avant qu'il n'entrât dans les collections anglaises.

Dans son Voyage d'Espagne *(Viaje de España)*, publié à Madrid en 1776, Don Antonio Ponz en fait mention. Elle était alors chez le duc d'Albe; il la nomme « célèbre ». « La célèbre Vénus, dit-il, vue de dos, couchée, ses traits reflétés dans un miroir sur lequel elle dirige sa vue. » Remonter de cette mention à des temps plus lointains n'a pu se faire sans difficulté. Une première trace incertaine, combattue par de certains textes, fut proposée, puis abandonnée. Elle fut abandonnée surtout quand, grâce aux remarques convenables, fut enfin saisi le fil solide que voici.

La maison d'Albe était héritière de la maison d'Olivarès. Elle avait hérité de ses biens, ses collections de peinture étaient devenues les siennes, quand en 1688, un peu moins de cent ans avant le témoignage de Ponz, le duc d'Albe épousa Catherine de Haro, comtesse et duchesse d'Olivarès, dernier rejeton de cette maison. Tout engage donc à rechercher dans les collections d'Olivarès les plus anciennes mentions de la Vénus.

Deux inventaires existent des peintures appartenant au comte et duc père de Catherine, Don Gaspar de Haro, qui fut gouverneur de Naples. Le second de ces inventaires est consécutif à sa mort, arrivée en 1688 ; le premier avait précédé l'embarquement des peintures pour Naples. Or l'un et l'autre contiennent l'article que voici : « Une Vénus grande



Phot. F. Hanfstaengl.

VÉLASQUEZ. — LA VÉNUS AU MIROIR

Galerie Nationale de Londres

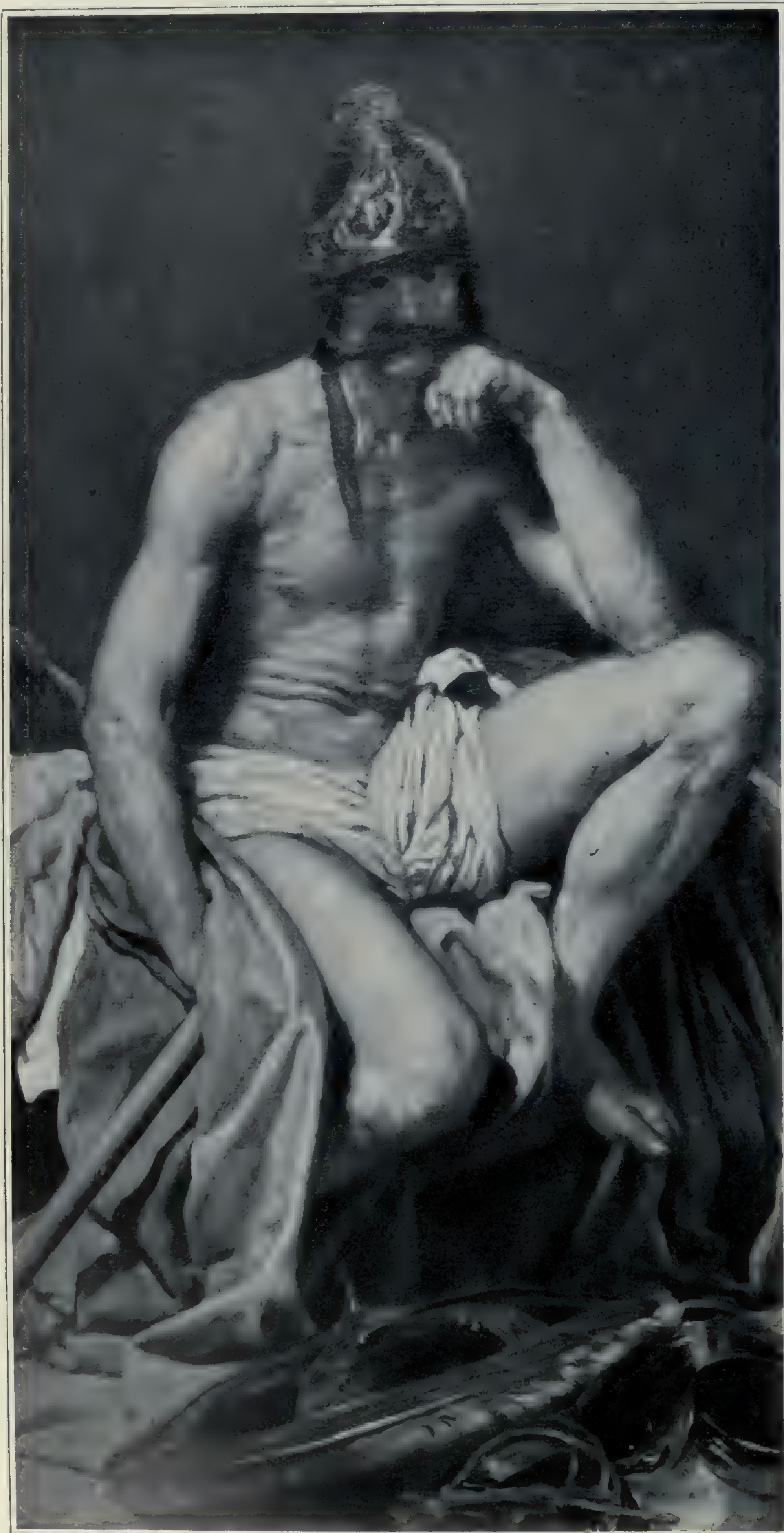


Photo Moreno.

VÉLASQUEZ. — LE DIEU MARS
(Musée du Prado. — Madrid)

comme le naturel, nue et couchée, avec un enfant qui lui présente un miroir dans lequel elle se regarde. Le tableau de Vénus est un original de Don Diego Vélasquez. » Ainsi, en 1682, le tableau de la Galerie Nationale de Londres, partie des collections Olivarès, y était garanti ouvrage de Vélasquez.

Or Vélasquez mourut en 1660 ; cette attestation n'est donc postérieure que de vingt-deux ans à sa mort ; de plus elle est fournie par la propre famille d'un des plus grands seigneurs de l'Espagne, Don Gaspar de Gusman, duc d'Olivarès, ministre de Philippe IV, qui fut le protecteur de Vélasquez et son introducteur à la cour.

Voilà des quartiers éclatants, et qui, pour quelque ouvrage que ce soit, composent une magnifique authenticité. Cependant l'admiration publique ne les avait pas attendus pour paraitre ; Beruete est le premier qui les ait mis au jour : venant après le fait constaté de l'admiration qu'il excita, cette histoire retrouvée du tableau prend donc une force irrésistible.

En attendant, des correspondants improvisés envoyaient chaque jour au *Morning Post* les communications les plus extravagantes. L'un se rappelait avoir entendu dire que le tableau avait été changé (1), un autre rapportait l'opinion d'un excellent juge des choses d'art, qui n'avait pas hésité, lors de l'achat, à lui confier que la Vénus ne pouvait être authentique ; une dame proposait que le tableau fût attribué à Raphael Mengs (2), qui, disait-elle, avait quelquefois imité Vélasquez.

(1) Pour le divertissement du lecteur, voici cette lettre, tirée du *Morning Post* du 7 avril. Elle est signée d'une dame, et donnera l'idée de ce qui s'est imprimé pendant quinze jours à ce sujet :

« Monsieur, à propos de votre article d'hier sur la Vénus de la Galerie Nationale, je ne crois pas qu'il soit sans intérêt de vous dire qu'une tradition que je tiens de la famille de ma mère (laquelle était Espagnole d'origine), assurait que ce tableau avait fait partie quelque temps de la collection des rois d'Espagne et qu'un de ces rois ayant un jour découvert qu'il n'était pas de Vélasquez, le donna en présent de noces a l'une des dames de la Cour, Ramona Vizzigaray, qui épousait le médecin du roi, Corbella. Leur fille Marie emporta le tableau lors de leur émigration dans l'Amérique du Sud au temps de la Révolution française. Depuis lors il a disparu, mais un de mes parents d'Espagne, qui vint en Angleterre il y a trois ans, m'a raconté la chose. Son explication était qu'à une certaine époque le tableau en question avait servi à remplacer un tableau de la collection de Rokeby. Ma mère, Miss Grenfell, descendait par sa mere de Ramona Vizzagaray.

« Veuillez agréer, etc. »

(2) « Monsieur, il est probable que M. Greig fournira la preuve de ce qu'il avance, que le peintre de la Vénus est Mazo ; mais s'il n'en était pas ainsi, oserai-je proposer une autre attribution : celle du tableau à Raphaël Mengs ? Raphaël Mengs admirait beaucoup Vélasquez, cela cent cinquante ans avant que Whistler l'eut découvert, et la technique de Raphaël Mengs rappelle, autant que je puis m'en souvenir, celle de la Vénus. Mais Monsieur, je pars en voyage, le temps me manque de vérifier ce que je dis. Je vous l'envoie seulement à titre d'indication.

« Veuillez agréer, etc. »

(*Morning Post* du 8 avril.)

M. Greig réclamait des juges. C'était admettre comme évident pour tous qu'il y avait quelque chose à juger ; mais c'est là justement ce qui faisait question. Du seul fait de son affirmation, portée contre l'évidence et en fait contestée, est-ce qu'il y avait un problème ? Non pas. Fantaisie contre certitude ne vaut. Tout ce qu'on pouvait admettre était de le convier à un nouvel examen du tableau, pour lui montrer qu'il avait tort.

J'insiste sur ce point, car M. Greig se défend. Peut-être il continuera de se défendre, de demander des examens nouveaux, soit sur pièce, soit sur cliché photographique. Spectateurs que nous sommes de cette agitation, curieux de la seule vérité, mais désireux de ne voir troubler les certitudes qu'à bon escient, nous ne devons pas omettre un point si important. Il n'y a pas de procès, il n'y a qu'un réclamant, réclamant d'une réclamation si manifestement futile, que personne n'admettra que ce soit le cas d'instruire.

Vingt personnes, dont plusieurs sont honorablement connues, sir William Richmond, lord Ronald Gower, etc., ont écrit pour dire que le tableau, à cause de son style, ne pouvait pas être de Vélasquez. Mais ce n'est pas de quoi il s'agit ; il s'agit d'initiales prétendûment retrouvées sur la toile. Or personne n'ose dire qu'il les a vues ; M. Greig reste seul à affirmer cela, à l'affirmer de façon décisive. Ceux qui se portent à son secours, ne lui donnent d'autre appui que d'assurer qu'une découverte qui contredit l'attribution à Vélasquez, n'a rien qui les étonne. D'un appui ainsi formulé, il n'y a aucun lieu de tenir compte. Il y en aurait peut-être, peut-être le procès serait ouvert, si tous ces gens affirmaient l'existence des initiales alléguées. En l'absence d'un pareil témoignage, toute sanction autorisée, de quelque espèce qu'elle fût, devait suffire.

Un groupe composé des premiers connaisseurs et érudits de l'Angleterre a pris sur soi de la fournir. Ils se sont réunis à la Galerie Nationale, et, le verre ôté, ont examiné le tableau. M. Greig s'étant présenté, on le pria de désigner l'endroit où il lisait ses monogrammes. Aucun de ces messieurs n'ayant pu discerner les caractères qu'il a fait publier, l'épreuve parut concluante. Le groupe tomba d'accord de signer un papier qui fut communiqué aux journaux et qui se termine en ces termes : « En conséquence de cet examen, auquel M. Greig fut présent, nous nous sommes convaincus que les traits et craquelures découverts par lui et qu'il nous a montrés, n'offrent en réalité les vestiges d'aucun monogramme ou signature. » Au bas de cette constatation figurent les noms de MM. Claude Phillips, Herbert Cook, Lionel Cust. Roger Fry, Holmes, Witt, Mac Coll et Sidney Colvin.

Pour tous les gens de bon sens, la cause est entendue. On ne demandera plus si Mazo a signé un tableau digne de Vélasquez et mentionné comme son ouvrage dans le cabinet d'un grand d'Espagne vingt-deux ans après la mort du peintre. Tout ce qu'il plaira d'élever de nouvelles difficultés ou de ressusciter d'anciennes chicanes à cet égard, devra se passer de l'appui que M. Greig se flattait d'avoir découvert.

Maintenant, il ne manque pas de gens aujourd'hui qui déclarent vouloir davantage. Ces attributions d'inventaires, même anciens, ne les contentent qu'à moitié. Ils veulent des textes de commandes et des reçus. D'autre part, les mêmes gens sont toujours prêts à douter de l'authenticité d'un tableau sur les résultats allégués de quelque examen intrinsèque. Les épurations de catalogues des maîtres, à la façon de Morelli, ont le plus grand crédit auprès d'eux. A quelque érudit qui survient et dit : « Ceci en est, cela n'en est pas », ils sont enclins à faire confiance.

De cette grande exigence en matière de témoignages, de cette grande crédulité quand il s'agit d'analyse, s'est engendré le genre de scepticisme dont la Vénus de Vélasquez vient d'éprouver le brutal assaut : ce scepticisme a fait tout le succès de M. Greig, dont les raisons en soi étaient la faiblesse même. La patrie de ce scepticisme est l'Allemagne ; il est plus répandu en Angleterre qu'en France, où Morelli n'a presque pas fait de disciples. Contre ce scepticisme, je remarquerai deux choses.

Premièrement, il est fou de croire que tout ouvrage sans exception, d'un disciple, habile imitateur d'un maître, puisse être distingué par la seule analyse du style d'un tableau. Il n'est pas moins fou d'imaginer que tout ce qui risque de dérouter un connaisseur dans l'examen de l'œuvre présumée d'un maître, emporte la désattribution. Ces conséquences sont souvent légitimes ; pour un certain nombre d'ouvrages il sera toujours impossible de s'y fixer. Certains peintres ont eu des disciples qui les ont singés à s'y méprendre. Certains autres ou les mêmes parfois ont eu dans leurs ouvrages des variétés de style et d'exécution singulières. Ainsi la critique fondée sur le seul examen des œuvres ne peut se suffire à elle-même ; elle a des bornes, et souvent fort étroites.

En second lieu, et quant aux témoignages, prétendre les réduire aux pièces comptables est fou. Il y a vingt cas contre un où la science acquise par nous des peintres et de leurs ouvrages repose sur tout autre chose. Cependant la solidité de cette science se vérifie chaque jour par les mille concordances des différentes affirmations entre elles. On ne se trompe donc pas à cet égard en faisant foi aux vraisemblances communes

Ces vraisemblances sont acquises en ce qui concerne la Vénus de la Galerie Nationale de Londres ; elles sont égales aux vraisemblances qui garantissent l'authenticité de cinq cents tableaux illustres en Europe. Et quant au mérite de l'ouvrage, les meilleurs juges l'ont reconnu. Nous attendrons une définition circonstanciée et méticuleuse de la pratique de Mazo, mise en opposition certaine avec la manière de la Vénus, pour croire que ceux qui y reconnaissent Mazo, font autre chose que s'amuser. Plusieurs fois, au cours de la querelle, le *Mars* de Vélasquez, du musée du Prado, a été cité en exemple de ce que fut le style du maître dans le genre mythologique : une reproduction de ce tableau sera donc ici très bien placée. Le lecteur y trouvera de quoi s'assurer, autant que des reproductions le permettent, de la ressemblance d'exécution et de style avec la Vénus.

Une réflexion pour finir. Un des admirateurs du tableau a été Lawrence, l'un des plus grands peintres de l'Angleterre et le premier connaisseur de son temps. Lawrence fut l'ami d'Angerstein, dont la collection a formé le noyau de la Galerie Nationale ; il fut aussi le conseiller de Peel, dont les tableaux y tiennent une si grande place. On a donc le droit de le regarder un peu comme le créateur de ce musée. Rappeler que c'est Lawrence qui fit acheter à Morritt la Vénus de Vélasquez, et qu'ainsi son autorité a part encore dans cet illustre achat, ne sera donc pas mal à propos.

L. DIMIER.



MAURICE BOUTET DE MONVEL. — LES VISIONS

JEANNE D'ARC, par M. BOUTET DE MONVEL (*)

e fut une des plus charmantes et des plus lumineuses surprises que nous ait offertes le dernier Salon de la Société nationale des Beaux-Arts, que d'y rencontrer les trois panneaux, aussi précieux que des enluminures, où M. Maurice Boutet de Monvel a représenté, avec son ordinaire souci de perfection, trois épisodes de la vie de Jeanne d'Arc : *les Visions*, *Jeanne reconnaît le Roi au milieu des seigneurs de la Cour* et le *Sacre de Reims*, « projet de décoration, disait le catalogue, pour la basilique de Domremy ». Dans le voisinage des toiles tapageuses aux effets faciles, aussi sommairement exécutées que superficiellement conçues ou senties, ces évocations si sincères, si précises, dont aucun détail n'était laissé au hasard, avait été au contraire étudié et parachevé avec amour, donnaient aux regards et à l'esprit de tous les gens de goût une pure joie.

Ils s'émerveillaient de voir quel exquis et clair sentiment de la nature avait inspiré à l'artiste le tendre paysage des *Visions*, aux lignes simples et harmonieuses, et de quelle compréhension originale du merveilleux il avait fait preuve en représentant l'apparition, dans un halo de flamme, de l'archange saint Michel et de sainte Catherine, et de sainte Marguerite, tendant à la jeune voyante agenouillée l'épée et le casque étincelants. Que la figure de Jeanne est donc jolie, avec sa tête légèrement rejetée en arrière, ses yeux éblouis, ses mains rapprochées et levées dans l'élancement de sa prière ! Sa quenouille est tombée dans l'herbe près d'elle ; le troupeau somnole ; dans la rivière, là-bas, les arbres se reflètent doucement...

Mais la voici maintenant à Chinon, dans la grande salle du château ; parmi ses seigneurs, le Roi se dissimule : elle le découvre, le reconnaît, se met à genoux.

Et c'est enfin, parmi le chatoiement des bannières, le flamboiement des vêtements sacerdotaux, la somptuosité du triomphal décor que cerne une barrière de lances levées et d'épées nues, le sacre.

Autant le premier panneau est lumineusement et paisiblement idyllique, autant en les deux autres s'étale de richesse et de luxueuse splendeur. Les étoffes de soie, de velours, brochées, lamées d'or et d'argent, aux vibrantes couleurs, la magnificence des orfrois, tout cela est réalisé à la perfection, avec une admirable conscience, avec une minutie délicieuse. Étudiez aussi, de près, combien sont caractéristiques et expressifs les attitudes, les gestes, les

(*) Les trois gravures en taille-douce exécutées d'après ces panneaux du format 31/71 sont publiées par Goupil & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Manzi, Joyant & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, successeurs, 24, boulevard des Capucines, Paris ; 25, Bedford Street, Londres ; 170, Fifth Avenue, New York.



MAURICE BOUTET DE MONVEL. — JEANNE RECONNAIT LE ROI AU MILIEU DES SEIGNEURS DE SA COUR

visages de tous ces personnages, seigneurs et dames de la Cour, pages et damoiselles, hommes d'église et soldats. Est-il rien de plus séduisant, par exemple, que le groupe de femmes en toilettes d'apparat qui occupe le premier plan, à gauche, du second panneau ? Que la pose de Jeanne a ici de décision franche, d'audace, là de recueillement et d'humilité ! Que de familiarité, aussi, et de vérité dans la façon dont sont campés les personnages qui, curieusement, sceptiquement, entourent l'héroïne agenouillée devant le Roi, et le beau geste que celui du chevalier qui, debout derrière elle, dans la scène du sacre, pousse, en levant haut son épée nue, une joyeuse acclamation que mille voix répètent aussitôt !

En exécutant ces trois panneaux, je ne crains pas de dire que M. Maurice Boutet de Monvel a exécuté l'œuvre maîtresse d'une carrière déjà si bien remplie. Toutes ses qualités, en effet, s'y trouvent réunies en leur plus riche épanouissement, et l'on peut prédire le plus brillant succès à la publication des parfaites gravures qui vont mettre à la portée de tous les amateurs d'art et de tous ceux qui ont en France... et hors de France — ne sont-ils pas aussi nombreux ici que là ? — le culte de Jeanne d'Arc, ces exquises et lumineuses évocations de trois des plus émouvants épisodes de sa vie héroïque.

GABRIEL MOUREY.



MAURICE BOUTET DE MONVEL. — LE SACRE DE REIMS



Photo Vizzavona.

F. AUBURTIN. — LE JARDIN DE LA MER

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS

SALON DE 1910



Au cours de l'été 1765, le propre fils de Louis XV le Bien-Aimé eut une idée parfaitement naturelle et excellente, surtout chez un Dauphin : il voulut visiter le Salon de peinture de l'Académie Royale.

Seulement, — et c'est ici que la chose se compliquait, — désireux de ne pas se déranger et de ne point se rendre au Louvre, il demanda et obtint que les principaux tableaux et les plus considérables statues ou bustes lui fussent apportés *à son domicile*, à Versailles. Deux lettres — que nous avons sous les yeux — (l'une de l'architecte Gabriel, l'autre de Cochin) attestent ce singulier caprice, et nous devons ajouter que Cochin et Gabriel s'en montraient navrés, d'autant plus que le caprice du prince dura trois années.

Si d'aventure — ce que nos mœurs actuelles ne sauraient sans doute admettre — pareille fantaisie venait à éclore chez un de nos contemporains de haute qualité sociale, le problème serait terriblement malaisé à résoudre. Car si, au siècle dernier, les Salons ne comportaient guère plus de trois cents numéros, la production s'est accrue de nos jours dans une formidable proportion. Il est juste d'ajouter que la qualité des objets exposés n'est pas en raison directe de leur importance quantitative.

Plus nous allons, en effet, plus le nombre des toiles peintes et des blocs épannelés augmente. Aux « Indépendants », *six mille* numéros — six mille!... — furent infligés à l'examen de la critique, déconcertée par cette crue. Le Salon des « Artistes Français » en compte près de quatre mille. Et la « Société Nationale », où nous allons, si vous le voulez bien, faire aujourd'hui un tour, nous offre un catalogue presque aussi abondamment pourvu. Un jour viendra où tous les citoyens de France, d'Europe, du Nouveau Monde (car on peint terriblement en Amérique!) seront armés de la palette...

A quoi tient cette pléthore artistique? Y a-t-il lieu de s'en effrayer ou de s'en réjouir? Graves problèmes que nous n'avons guère le loisir de résoudre. L'individualisme croissant serait peut-être l'explication de ce débordement.

De ces innombrables panneaux colorés, compositions mythologiques, légendaires, historiques, anecdotiques, de ces portraits, de ces scènes de genre et d'intimisme, de ces marines et de ces paysages peints en plein air ou sous l'éclairage à quarante-cinq degrés de l'atelier, que restera-t-il? Quels sont ceux que retiendra la postérité? Encore une question malaisée à traiter. Toujours est-il que, selon bien des vraisemblances, une bonne partie des artistes à qui est assurée la survie, se trouve au Salon de la « Société Nationale ».

Trop d'épisodes sans intérêt réel, trop d'agrandissements photographiques, trop de tableaux « à sujet » sévissent en effet aux « Artistes Français ». Quant aux « Indépendants », à côté de quelques œuvres de hardis luministes qui ont bénéficié des enseignements impressionnistes, ils sont encombrés d'élucubrations outrancières dues à ce besoin de surenchère qui se produit dans le domaine des arts plastiques comme en tous autres domaines.

A la « Nationale », on s'écarte avec tact de l'un et de



L. LHERMITTE. — DANS LA VALLÉE

(Appartient à MM. Tooth & Sons)

l'autre excès. Ces audaces y sont tempérées d'un juste savoir.

Nous allons examiner les œuvres essentielles, depuis les plus vastes panneaux jusqu'aux plus exigus tableautins.

Tout d'abord, il est de la plus élémentaire équité de dire un mot du « placement » de 1910. Le placement des tableaux est chose infiniment plus importante qu'on ne le pense généralement. Il est évident (et M. de la Palisse, le plus logicien des critiques d'art, ne nous contredirait pas) qu'une toile médiocre, installée en belle vue à la cimaise, ne survivra pas à une œuvre robuste ou délicate placée dans un triangle d'ombre. Mais il y a d'autres considérations : supposez qu'une énorme composition criarde soit flanquée de quatre tableautins, mis là pour servir de repoussoir et exécutés finement en gris cendrés sobres et nuancés : l'œil du visiteur ne sera arrêté que par la grande toile — ne fût-ce que pour s'en offusquer — et les œuvrettes intéressantes seront, de ce fait, sacrifiées.

Depuis une dizaine d'années, cette tâche délicate entre toutes était réalisée par les soins actifs de feu Guillaume Dubufe. M. Gaston La Touche s'en est acquitté cette fois avec un goût libre, sûr et charmant. Ne se préoccupant guère des droits acquis par l'ancienneté et la hiérarchie, M. La Touche a voulu composer un bouquet harmonieux, disposer les œuvres selon les lois de l'effet décoratif, et l'on s'est accordé unanimement à reconnaître qu'il y a pleinement réussi. Des « jeunes », jusqu'alors relégués en pénitence dans les pourtours noyés d'ombre et dans les recoins les plus ténébreux, ont été exhumés et mis en valeur. Et cela conféra au Salon un visage nouveau. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, qui fut, au siècle dernier, placeur durant douze années consécutives, eût été ravi du « tapissier » Gaston La Touche.



Photo Vizzavona.

CAROLUS-DURAN. — PORTRAIT DE Mlle M. H...

COMPOSITIONS DÉCORATIVES

Parmi les artistes qui se sont attaqués cette année à la décoration murale, il sied de mettre hors de pair MM. Charles Cottet, Maurice Denis, Lucien Simon, Gaston La Touche, Francis Auburtin, Aman Jean et Lévy-Dhurmer.

M. Charles Cottet nous soumet une « Cérémonie dans une église », qui est à la fois l'une des notables œuvres du Salon et l'un des ouvrages accomplis de l'auteur. M. Cottet a été séduit par la beauté des taches rouges, blanches et noires que forment, dans l'atmosphère recueillie et étouffée d'une cathédrale, les vêtements des chantres, des desservants et des choristes. Ce n'est pas un sentimental ou un mystique qui a brossé cette toile magistrale, mais un coloriste uniquement soucieux de grouper des volumes colorés. Les tonalités plus chaleureuses, pourpre profond, blanc crémeux, noir velouté, chantent et s'exaltent dans la pénombre et s'équilibrent en accords de la plus noble beauté. Les rouges du banc d'œuvre aux velours passés, le noir d'une robe de prêtre, le blanc d'argent d'une partition liturgique, s'opposent et se soutiennent, synthétiquement massés.

M. Maurice Denis, appartenant à une tout autre école, semble guidé, dans son *Orphée*, sa *Jeanne d'Arc* ou son *Adoration*, par des préoccupations d'autre sorte. M. Denis est un harmoniste, soucieux de nuances assourdies et dolentes, et qui donne au sentiment, fervent et pathétique, une importance capitale. Soit qu'il puise son inspiration aux sources antiques, — et son *Orphée* est une exquise



Photo Vizzavona.

A. DE LA GANDARA. — PORTRAIT DE Mme DE A...

symphonie digne de l'immortel ballet des Ombres Heureuses de l'opéra de Gluck, — soit qu'il s'attache à nous montrer une *Adoration* traitée selon le rite quattrocentiste; soit enfin qu'il s'égaie plus vivacement dans cette *Plage* où jouent des enfants blonds près de l'océan indigo, — il demeure l'un des décorateurs les plus ingénieusement fertiles de notre époque.

M. Gaston La Touche est, on le sait, le disciple personnel des maîtres du XVIII[e] siècle. Il tient d'eux le sens des arabesques larges et joyeuses, des mises en pages hardiment inédites. M. La Touche dose avec virtuosité le rêve et la réalité. Ses panneaux, destinés à la décoration du ministère de la Justice, glorifient le Poète, le Musicien, le Peintre, et le Statuaire. Ils sont exécutés dans une gamme de tons rougeoyants et sonores, vignes vierges et frondaisons automnales; et les rêveurs, les amants y passent, perdus en leur extase, près des vasques bruissantes et des nappes d'eau moirée où glissent des cygnes.



J. BÉRAUD. — COIN DE CERCLE

M. Lucien Simon hésite entre le décor proprement dit et le tableau. Réaliste résolu, il décrit avec force ce que la nature lui présente. Ce sont des adolescents jouant la comédie de salon, des fillettes légères se poursuivant; la matière picturale est robuste jusqu'à la brutalité voulue.

M. Auburtin s'avère le disciple du grand fresquiste Puvis de Chavannes. Dans son *Jardin de la mer* règne une fine et caressante lumière qui enveloppe et câline les corps sveltes des vierges. L'impression d'ensemble est le rayonnement serein, la pureté et la plus rythmique suavité.

M. Aman-Jean nous retrace une *Collation*, composée de jolis morceaux juxtaposés plutôt qu'établie d'un seul coup de pinceau; on y retrouve les qualités subtiles qui ont fait la réputation de M. Aman-Jean.

Citons M. Lévy-Dhurmer, dont les « symphonies en vert et roux » ont rencontré une vive sympathie chez les artistes, et déplorons enfin que M. Alfred Roll, retenu par son exposition plénière à Venise, n'ait pu coopérer, comme il l'a fait chaque année, au succès de la Société qu'il préside avec tant d'autorité.



Photo Vizzavona.

J.-J. SHANNON. — SUR LES DUNES

LES PEINTRES DU NU

Rares sont les peintres d'aujourd'hui qui osent modeler en pleine lumière un corps féminin. N'est-ce point pourtant l'une des plus magnifiques expressions plastiques ? La statuaire antique, les maîtres florentins et vénitiens de la Renaissance ont tracé le chemin. Mais les peintres actuels hésitent et reculent devant la difficulté. Des scrupules d'un rigorisme inattendu sont intervenus pour compliquer le plus simple des problèmes. On s'est avisé de découvrir que le nu était « indécent ». Je ne pense pas que cet argument eût pu être présenté à Scopas ou à Praxitèle. La *Vénus* de Cnide est nue. Nue aussi la radieuse *Danaé* du Titien. Nue aussi l'une des deux *Majas*. Or, rien de plus pur que ces œuvres magnifiées par le génie.

Je n'ignore pas que le XVIIIe siècle français est responsable, avec les *Gimblettes*, les *Chemises enlevées*, les trumeaux de Clodion, Fragonard et Boucher, et toutes les spirituelles polissonneries de Lawreince et des petits maîtres de l'estampe en couleurs, du libertinage le plus licencieux. Mais, encore une fois, il s'agit du nu, et du nu seul. La *Femme nue au loup*, de Vanloo, est aguichante ; l'*Anadyomène* est chaste. Seul le déshabillé est scabreux. Mais l'équivoque s'est aujourd'hui glissée dans nos mœurs et nos habitudes de penser. Des censeurs, parfaitement intentionnés d'ailleurs, englobent tout sous la vilaine rubrique de la pornographie. Et l'on prend peur. Et les peintres hésitent, d'abord parce qu'un beau nu est ce qu'il y a au monde de plus malaisé à réaliser en art, ensuite parce qu'une saynète de genre, une marine ou un coucher de soleil sur la cime des Alpes est d'une vente infiniment plus facile qu'un Nu. La peinture de genre s'accommode volontiers d'une étude adroite et superficielle de modèle dévêtu, mais les Renoir, les Besnard, qui ont fait de si beaux nus, ne sont guère suivis.



Photo Vizzavona.

E.-R. MÉNARD. — LES BERGERS

M. Caro-Delvaille est, dans la génération des artistes parvenus aujourd'hui à une légitime notoriété, un des seuls qui essaient de restaurer le culte glorieux du Nu. Sa *Femme endormie* est de premier ordre. La grandeur et le charme de ce corps volumineux, tiède, appesanti en un calme sommeil de tout l'être, sont inexprimables. Le modelé gras, ferme et plein ; des « passages » délicieusement nacrés, étagés de façon à constituer de larges plans, la subordination des détails à l'unité, tels sont les mérites éminents de la *Femme endormie*.

M. Besnard n'est représenté au Salon que par un envoi, non certes de second ordre, mais de dimensions restreintes (on sait que le célèbre peintre vient de faire une exposition



Photo Crevaux.

L. SIMON. — LA POURSUITE

complète de ses cartons au Pavillon de Marsan, et c'est pour cet unique motif qu'il a un peu négligé le Salon). Lumineux et hardi, sa nymphe que contemple un satyre est un des plus prestigieux raccourcis qu'il ait encore signés.

M. Berton, comme feu Carrière, de qui il fut l'ami, aime à entourer son modèle de mystère et de pénombre. Son ***Nu***, pour être ainsi baigné dans un vaporeux « sfumato », n'en est pas moins attirant.



G. LA TOUCHE. — LE SCULPTEUR
Panneau de décoration commandé par l'État pour un salon des appartements de réception de l'Hôtel du Ministère de la Justice, place Vendôme

Restent enfin MM. Armand Point et Anquetin. A ces deux peintres, intéressants l'un et l'autre, une objection, sinon un reproche, a pu être adressée : ils ont à un trop haut degré la hantise du musée. A force d'interroger les maîtres, de sonder les arcanes de leur technique, on finit par ne plus voir la nature comme elle veut être vue. M. Ar-



AMAN JEAN. — LA COLLATION

(Suite d'une décoration destinée au Musée des Arts décoratifs)

mand Point souhaite d'ordinaire rivaliser parfois avec Léonard de Vinci, — noble ambition ! — Cette année, c'est peut-être à l'École de Fontainebleau et au Primatice qu'on pourrait l'apparenter. M. Anquetin, lui, a approfondi l'étude de Rubens, puis celle de Boucher et de Fragonard. Et ses nus actuels se ressentent de ces influences hypnotisantes. On ne saurait, certes, trop aller au musée, mais, lorsqu'on est las et saturé de chefs-d'œuvre, lorsqu'on ne veut pas se laisser dominer par la « culture », il faut ouvrir la fenêtre, oublier ce qui a été fait par les devanciers, et s'enivrer, — comme le firent d'ailleurs les maîtres, — des spectacles toujours nouveaux de la vie.



MAURICE DENIS. — LA COMMUNION DE JEANNE D'ARC

LES PORTRAITISTES

Les portraits sont légion à la « Nationale », et cette vogue se conçoit de reste. N'est-ce pas un des plus délicats plaisirs que puisse s'offrir une Parisienne que de voir son effigie retracée par un de nos imagiers à la mode? L'essentiel, c'est que le peintre, en copiant les traits de la jolie femme, ne veuille pas l'idéaliser, l'enjoliver, l'affadir. De



Photo Vizzavona.

CARO-DELVAILLE. — PORTRAIT DE Mme VALLANDRI, DE L'OPÉRA-COMIQUE

très gracieux artistes de notre École française se sont laissés entraîner à cette faiblesse. Je songe, en écrivant ces lignes, à la charmante Élisabeth Vigée-Le Brun, qui a pratiqué, sa vie durant (et elle a peint des portraits par centaines, avec la plus élégante aisance), cette coutume fâcheuse, et qui la recommande à haute voix et naïvement, dans ses *Mémoires*, sous forme de conseils aux portraitistes. Elle a mis à la mode le portrait aimable. Madame Vigée-Le Brun ne pouvait admettre que sa chère souveraine, Marie-Antoinette, ne fût pas la plus belle. De même, « arrangeait »-elle, pour le

plus vif agrément des marquises défilant dans son aristocratique atelier, les traits de leurs visages, noyant les yeux d'extase, rectifiant l'ovale, affermissant les chairs, corrigeant la Nature, idéalisant, en un mot, et diminuant l'intérêt de son œuvre. « Rien n'est beau que le vrai », dit Boileau. Nos mondaines, quand elles posent chez le portraitiste, ne ratifieraient pas toutes cette formule nette et brutale. Et, malheureusement, le peintre est souvent contraint de céder. Heureux lorsqu'il ne se trouve pas obligé de collaborer avec la couturière et la modiste, lorsqu'on ne le force pas à donner aux dentelles, aux soieries, aux bijoux et aux mousselines une importance que seule mérite l'étude du visage.

Ceci dit, et tout en faisant la part des inéluctables concessions mondaines, reconnaissons que les portraitistes de talent ne font point défaut à la Société Nationale. Nous en rencontrerons plus d'un qui sait faire passer la vérité expressive avant la vérité littérale. Un portrait, en effet, n'est ressemblant que s'il vit, et l'expression seule l'anime.

M. Boldini est un des plus extraordinaires historiens de la femme contemporaine; il analyse ses névroses; nous sommes bien loin, avec un portrait du célèbre maëstro livournais, d'un portrait de Philippe de Champagne. Mais nos contemporaines, surmenées par l'existence trépidante et frénétique du tourbillon parisien, sont si loin des paisibles, douces et austères personnes que retraçait le docte pinceau du grand janséniste! Notez d'ailleurs qu'on eût trouvé — en 1640 — des mondaines aussi délicieusement évaporées que celles de 1910: le costume, le langage seuls diffèrent. La créature humaine est la même sous toutes les latitudes et à toutes les époques.



Photo Vizzavona.

J.-F. RAFFAELLI. — L'ARC DE TRIOMPHE

M. Boldini, c'est le « chic », le brio poussé jusqu'aux plus déconcertantes limites; il jongle avec les étoffes satinées et crissantes, ses modèles sont d'une nervosité hyperesthésique, d'une souplesse, d'un galbe que lui seul sait traduire.

M. Jacques Blanche (de qui le Salon de la Société Nationale nous convie, d'autre part, à étudier une série fort curieuse d'esquisses et de préparations), M. Gervex, M. Lavery, M. Shannon, M. Paul Robert, M. Rixens, M. Antonio de la Gandara, sont plus pondérés. M. Jacques Blanche et M. de la Gandara se plaisent à nous



L. CHIALIVA. — BESSE EN CHANDESSE (PUY-DE-DÔME)

restituer avec fidélité des visages et des gestes d'une morgue distante. M. Shannon et M. Lavery sont les continuateurs d'une tradition que Gainsborough, Lawrence et Sir Joshua Reynolds reçurent jadis de Van Dyck. Le double portrait exposé cette année par M. Shannon est une des compositions les plus agréables que l'artiste britannique ait exécutées.

Madame de Bosznanska vise et atteint à l'expression psychologique. Ses portraits ne sont pas superficiellement souriants, mais fouillés jusqu'au tréfonds de l'âme humaine, de ses passions, de ses mélancolies, des sentiments intimes. Voilà ce qu'elle sait faire affleurer sur un visage.

M. Guiguet, soit en ses effigies d'enfants, si malicieuses, si espiègles, si fûtées, soit dans son analyse définitive et sagace d'une physionomie ecclésiastique, affirme d'aussi rares qualités. Mais le « faire » est, chez Madame de Bosznanska, plus gras, plus moelleux ; lisse, précieux, sans froideur, et comme agatisé sous le pinceau de M. François Guiguet.

M. Carolus-Duran a peint cette fois un *Cuirassier* brillant, une jeune fille de la société romaine, et une fillette toute menue, somptueusement parée de pourpre et tenant une fleur à la main. M. Cappiello a restitué le nonchaloir hautain du poète *Henri de Régnier*. MM. Prinet, Raymond Woog, Maurice Eliot, Sternberg-Davids sont aussi de distingués peintres de portraits. M. Caro-Delvaille a fixé sur la toile l'élégance sans afféterie d'une de nos actrices les plus fêtées, *Madame Vallandri*.



H.-W. MESDAG. — LE MATIN

Citons encore le portrait d'un charme alliciant et presque pervers, que M. Farge a campé dans une attitude qui rappelle celle du *Gilles* de Watteau. Ce portrait est, sans contredit, une des œuvres de « jeunes » les plus distinguées du Salon. On y retrouve les influences combinées de M. Degas, de Maurice Denis et Bernard Boutet de Monvel. Mais l'artiste est à ses débuts. Et l'influence n'est pas un défaut à combattre. On commence toujours par refléter un maître qui vous a enseigné la grammaire et la syntaxe. Et puis on se libère. L'influence, en art, est une chose salutaire; ce qui est délétère, c'est le pastiche conscient.

De M. Farge à M. Bernard Boutet de Monvel, la tran-



A. STENGELIN. — CLAIR-OBSCUR EN HOLLANDE (étude)

sition sera aisée. M. Bernard Boutet de Monvel excelle à décrire les dandies irréprochablement coiffés, chaussés, vêtus et gantés. Mais il ne sombre jamais dans le snobisme, et s'amuse le premier des « vestimentaires » excentricités qui lui sont coutumières. Son portrait d'un *Joueur de golf* en tenue de sport est, d'autre part, fort beau.

Une mention toute particulière doit être réservée au portrait exposé par M. Félix Borchardt, l'impressionniste allemand, qui s'affirme le disciple de Manet plutôt que celui de Lenbach. M. Borchardt a silhouetté, dans le décor le plus hardi d'une prairie bavaroise, une adolescente aux traits accentués, avec son saint-bernard couché à ses pieds. L'œuvre est franche, peinte avec verve, et l'accord du personnage et du paysage parfaitement observé.

Et nous terminerons cette revue de nos portraitistes en signalant les débuts prometteurs (et qui ont reçu de flatteuses approbations) de M. Henri de Nolhac. Ce jeune artiste de race a composé un portrait véridique et vivant de son père, *M. Pierre de Nolhac*, l'historien et écrivain d'art érudit et raffiné.



Photo Vizzavona.

IWILL. — DU LIDO A VENISE

GENRE — INTIMISME — HUMOUR ET SATIRE

Nous disions au début de cette chronique que le tableau à sujet se voyait surtout aux Artistes Français. Il s'y étale en pages démesurées. Ici, à la « Nationale » l'anecdote fleurit, mais plus discrète, plus réticente. On se souvient des petits maîtres hollandais, les Pieter de Hooch, les Terborch, qui ont réalisé de miraculeux chefs-d'œuvre avec des épisodes non héroïsés ni stylisés de la vie quotidienne.

MM. Jean Veber (nous citons ses tableaux parce qu'on les a vus le matin du vernissage, mais l'humoriste bien connu les retira dès le lendemain) et Jean Béraud sont des observateurs amusés de nos travers. M. Veber les accentue jusqu'à la déformation systématique; il est notre petit Breughel français. M. Jean Béraud se borne à noter, sans intention satirique. Cette année, ses deux tableautins qui excitèrent la curiosité publique, nous transportent, d'abord, dans l'appartement d'un Veuf, le jour des obsèques. Les amis, les indifférents défilent avec des gestes de condoléances finement observés, des airs apitoyés qu'ils quitteront dès

l'instant où ils redescendront l'escalier. C'est ensuite un *Coin de Cercle* où les habitués somnolent, rêvassent, fument et s'ennuient.

MM. Milcendeau et Martel nous mènent en des intérieurs rustiques dont ils savent reconstituer avec exactitude l'atmosphère enfumée. MM. Marius Michel, David Nillet et Bracquemond décrivent les cathédrales et les palais ; leur précision s'attache à l'analyse des verrières, du maître-autel,



Photo Vizzavona

A. WILLETTE. — L'AMOUR ET LA FOLIE

de la salle du trône. M. Walter Gay est le peintre accoutumé des demeures fastueuses, des fauteuils Louis XV aux velours éteints, des consoles et des bonheurs-du-jour en thuya miroitant. M. Morisset montre des garçonnets jouant sur le tapis dans une chambre quiète. M. Morisset est un de nos charmants intimistes.

MM. Delachaux, Lempoels, Gaston Schnegg, Truchet, Miss Norcross, sont encore, à des titres divers, intimistes

subtils et nuancés. Et M. Lebasque est le peintre des fillettes studieuses qui tirent un petit bout de langue rosée en repassant leur leçon de solfège.

Devons-nous classer parmi les humoristes le délicieux Willette et son *Amour et la folie ?* La fantaisie ingénieuse de Willette est servie par le dessin le plus souple, le plus libre, et le plus désinvolte.

NATURES MORTES ET FLEURS

Madame Madeleine Lemaire a ses fidèles. MM. Dumont et Karbowsky, eux aussi, peignent la fleur éclatante, éblouissante et embaumante; Madame Lisbeth Delvolvé-Carrière, qui se souvient des leçons paternelles, préfère les fleurs souffreteuses et étiolées. « Un paysage, dit une parole célèbre, est un état de l'âme. » Une fleur aussi. Nous pénétrons la mentalité d'un artiste d'après sa façon de peindre un bouquet d'œillets, de delphiniums ou d'anémones.

Mais où est Fantin-Latour, hélas ?

PAYSAGES ET MARINES

La reflexion que nous suggérait la peinture des fleurs ne nous paraît pas moins juste, appliquée à la peinture de paysage. Certains paysagistes ne voient dans la nature qu'un prétexte à transposer leurs émotions graves ou tendres, sévères ou joyeuses. De même qu'un portraitiste, en retraçant un visage, nous donne en réalité son propre portrait, de même l'Ile-de-France, la Venise ou la Bretagne de tel artiste n'est pas la même que celle de tel autre de ses confrères. M. René Ménard, quand il contemple la Grèce d'aujourd'hui, se croit ramené au IXe siècle avant l'ère chrétienne; dans les criques qui naissent sous son pinceau, on s'attend à voir paraître Nausicaa, et l'artificieux Ulysse.

La *Venise* de MM. Morrice, Cottet ou Iwill n'est point celle de Canaletto ou de Pietro Longhi. Le *Paris* grouillant tel que l'a vu M. Raffaëlli lui appartient en propre, et nous retrouvons M. Le Sidaner tout entier en ses nocturnes papillotants et bleutés.

C'est l'âme chantante et fleurie de M. Chialiva que nous aimons en ses gracieux décors. Si M. Mesdag évoque le souvenir de son aïeul Van Goyen, sa vision n'en est pas moins originale, et bien d'un Hollandais d'aujourd'hui. Même observation en ce qui concerne le *Clair-obscur en Hollande*, d'une pénétration si mélancolique, exposé par M. Stengelin ; et pour la *Fenaison* de M. Claus, et pour celle de M. Lhermitte.

Nous en dirons autant des œuvres diverses de MM. Lerolle, Louis Picard, Dauchez, Charmaison, Moullé, Braquaval, Maufra, Marcel Roll, Madeline, Giran Max, de la Villeléon, Ulmann, Meslé, Montenard, Haweis, Gillot, Maurice Eliot (qui ne nous avait pas encore soumis une composition d'une qualité aussi soutenue que son envoi de cette année), Flandrin, Gustave Colin, Madame Grix, MM. Lebourg, Prinet, Giron, Muenier, Frieseke, Dinet et Girardot.

Ils ont exploré les quatre coins de l'univers, planté leur chevalet sur les cimes de l'Oberland, dans les pacages herbus de la basse Normandie, au bord de l'Océan farouche ou de la Méditerranée étale ; en Espagne, en Orient. Mais tous, tels Chateaubriand ou Loti, n'y ont trouvé que ce qu'ils y apportaient. C'est leur sensibilité surtout qui nous intéresse et nous sollicite dans les paysages qu'ils ont relatés. Les uns se satis-



HENRI DE NOLHAC. — PORTRAIT DE M. PIERRE DE NOLHAC



Photo Vizzavona.

PAUL ROBERT. — LUMIÈRE BLONDE

font d'études verveuses, de notations éphémères, d'irisations atmosphériques, exprimées par la technique impressionniste; d'autres se haussent au style, composent un paysage, le simplifient ou l'agrandissent selon leurs concepts; d'autres expriment le sentiment du site plutôt que son contour. Peu importe : ce que nous leur demandons ce n'est pas la vérité topographique et photographique, mais — comme dans tous les modes d'art — la vérité expressive.

Le point capital est qu'ils ne s'éloignent pas de la nature. Car on ne fait rien de valable sans elle. Les plus capricieuses inventions de la fable, des mythologies antéhomériques ou des Mille et Une Nuits, sont toutes inspirées de la nature et prennent leur source en son sein : les chimères, les centaures, les tritons, les monstres sont construits avec des éléments naturels. « La nature, a dit Eugène Delacroix, qui philosophait avec profondeur sur son art, est un dictionnaire. »

Puisse cette parole, qui nous servira d'efficace conclusion, être comprise de tous nos coloristes !

* * *

Tel est, en ses grandes lignes, le bilan pictural de la



Photo Vizzavona.

R.-X. PRINET. — LE PASSEUR

Société nationale des Beaux-Arts. Ajoutons, pour être tout à fait complets, que trois rétrospectives nous sont offertes. Il n'est point de coutume plus louable que celle-là. Par malheur, — ou par bonheur, selon le point de vue, — les Sociétés de peinture n'ont pas, chaque année, des sociétaires à commémorer tels que Pierre Puvis de Chavannes, Jame, Mac Neil Whistler, Eugène Carrière ou même Cazin.

Cette fois-ci, c'est d'abord feu Guillaume Dubufe, et ses gentillesses parfois mièvres, que nous trouvons. Le nom de Dubufe est indissolublement lié à l'histoire de la Société Nationale, dont il fut, avant M. La Touche, l'infatigable « tapissier ». C'est ensuite le probe et consciencieux Bellery-Desfontaines, décédé il y a six mois environ, et qui était l'élève de Henri Martin. Bellery fut un graveur très fin, un ornemaniste et un meublier ingénieux ; en tant que peintre, il demeure au second rang. Enfin, la Société perdit aussi l'Espagnol Garrido, talent vigoureux, fauché à la fleur de l'âge.

Ces trois rétrospectives attestent que les organisateurs du Salon de la Société Nationale savent honorer leurs morts.

LOUIS VAUXCELLES.



Photo Vizzavona

H. LEROLLE — SUR LA HAUTEUR

TRIBUNE DES ARTS



CARLE VANLOO. — SACRIFICE D'IPHIGÉNIE
Esquisse présumée du *Sacrifice d'Iphigénie* appartenant à l'empereur d'Allemagne, roi de Prusse
(Collection particulière)

Un mot, Monsieur le Directeur, à l'adresse de vos lecteurs de préférence étrangers ; car la question intéresse les collections de l'empereur d'Allemagne et le contingent d'œuvres du XVIIIe siècle français qu'elles contiennent.

Dans une collection parisienne, où nos expositions ont plusieurs fois puisé, figure l'esquisse d'un *Sacrifice d'Iphigénie,* dont voici la photographie.

Cette esquisse n'est-elle pas une de celles qui ont servi à Carle Vanloo pour son *Sacrifice d'Iphigénie* du Salon de 1757, commandé par Frédéric le Grand, et conservé, à cette heure encore, à Potsdam?

Seidel, dans son intéressante publication sur le Versailles allemand, ne donne qu'une reproduction partielle de ce tableau, celle du groupe central. Mais, en dépit des inévitables variantes de l'esquisse (la princesse semblablement enguirlandée à genoux ici et assise là), ce groupe présente de telles analogies par ailleurs, notamment dans l'attitude et le type des sacrificateurs, que le rapprochement se fait tout seul.

Des lecteurs berlinois de votre Revue, ayant sur nous l'avantage de pouvoir juger sur place, ne pourraient-ils pas donner un avis impartial et plus complet?

Le *Sacrifice d'Iphigénie*, après l'*Enseigne*, Vanloo après Watteau, et toujours Potsdam, ce chapitre de l'histoire de la peinture du XVIIIe siècle français en Allemagne, ne manquera pas d'intérêt aux yeux de beaucoup.

Veuillez, Monsieur le Directeur, agréer l'assurance de ma considération la plus distinguée.

MUNIER-JOLAIN.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.
LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*
CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 102 LES ARTS Juin 1910



F. FLAMENG. — PORTRAIT DE M. D...
(Salon des Artistes français)

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

SALON DE 1910



Devant la crue toujours montante des œuvres inutiles, peut-être faudra-t-il se résoudre un jour à convoquer le jury des destructions nécessaires. Quand les bibliothèques archicombles et les musées pleins jusqu'au faîte déborderont sur les trottoirs, des mesures de voirie s'imposeront. Il faudra faire un tri entre les documents amorphes qui encombrent et les œuvres vivantes qui émeuvent. Je ne dis cela ni par vandalisme, ni par orgueil. Bien des choses se peignent et s'écrivent qui ont leur utilité ou leur agrément d'un jour. Cet effet produit, elles pourraient, sans dommage, rentrer dans le néant. Car, à moins qu'une ruée de barbares ne déblaye le terrain, nous mourrons étouffés par les documents. On les entasse, on les publie, on les pille, on les démarque, on refait des livres nouveaux avec les platitudes anciennes et, sur le plus mince sujet, la documentation devient formidable et torturante. Que l'on me pardonne ce vœu platonique et cette plainte impuissante : comme le grenadier de Waterloo, le salonnier qui succombe a le droit de dire : « Ils sont trop ! »

Ils sont trop, mais la garde tient ferme et nous rendrons d'abord hommage à sa vaillance. Pour la salle des fêtes de Baltimore, J.-P. Laurens raconte en un triptyque clairement composé, la reddition de Yorktown. Le général Cornwallis a défilé à la tête de la garnison anglaise entre la double haie des troupes franco-américaines. Il a mis pied à terre et rend son épée à Washington, qui la reçoit avec une dignité sans morgue ; on reconnaît à ses côtés Rochambeau et La Fayette. Les drapeaux étoilés et fleurdelisés flottent au vent : on voit au loin les bastions et les remparts de la place, au bord des eaux bleues qui rient sous le ciel clair : récit expressif, types bien étudiés. Les grenadiers anglais, dans leurs brillants uniformes rouges et leur alignement correct, ont un peu l'air de sortir d'une boîte et rappellent trop les petits soldats de bois qui firent la joie de notre enfance. On retrouve dans une petite toile, *le Catéchisme*, l'intelligent illustrateur des récits mérovingiens ; une châtelaine enseigne le dogme à de petits serfs qui l'écoutent avec des mines timides et futées.

On sait que Detaille est le très légitime héritier du très national Horace Vernet, et qu'il s'entend comme pas un à faire revivre en un style alerte, avec un sens très juste du passé, les scènes de notre histoire. L'épisode qu'il a choisi pour rappeler les Trois Glorieuses est des plus significatifs. De la barricade qui ferme la rue du Petit-Pont et sur laquelle se pressent gardes nationaux et polytechniciens, ouvriers et femmes du peuple, on vient de voir flotter sur les tours Notre-Dame, le drapeau tricolore qui annonce la victoire des volontés populaires. Le combat s'arrête, un cri de triomphe sort de toutes les poitrines ;



L. BONNAT. — PORTRAIT DE M. EDMOND THÉRY

blessés et moribonds sont ranimés ou consolés par la bonne nouvelle.

Une scène plus solennelle se déroule sous les remparts de Constantine où la brèche ouverte rappelle l'assaut qui



F. CORMON. — LE XXI[e] LIVRE DE *l'Iliade*. — LA BATAILLE DES DIEUX ET LE SILLON D'ACHILLE

(Appartient à M. le Baron E. de R.)

vient de nous livrer la place. Les vainqueurs rendent un suprême hommage au général Damrémont tué par un boulet la veille même du triomphe. Zouaves et chasseurs, genou en terre, saluent l'hostie élevée par un prêtre du haut d'un tertre; le canon tonne, au centre se groupent les officiers généraux, parmi lesquels on reconnaît le duc de Nemours. Detaille connaît à merveille, non seulement le costume, mais l'allure, le port, les airs de tête de cette brillante armée d'Afrique qui mettait de l'élégance et de la crânerie dans l'héroïsme. Ses personnages ont la couleur de l'époque, ils évoquent nettement les mœurs militaires d'autrefois. Dommage que le décor soit si creux et si sec.


Photo Vizzavona.

T. ROBERT-FLEURY. — JALOUSIE

Le récit historique fleurit toujours au Salon des Artistes français. La légende et l'histoire offrent à l'imagination du peintre d'admirables motifs, pourvu qu'il sache en pénétrer le sens et les renouveler par l'interprétation. La mythologie est un moule où chaque époque peut couler son rêve. L'histoire a des spectacles tragiques et grands qui invitent l'artiste à brasser hardiment la forme et la couleur. Fouqueray, le peintre des batailles navales, fait flotter sur la mer et les galères la fumée des canons et le vol des bannières; il dresse Strozzi contre Doria et cela est héroïque et sonore. Lalauze célèbre l'héroïsme du *canonnier Barailler à Marengo;* Sigriste lance dans le chemin creux d'Ohain la charge des cuirassiers légendaires. Robiquet empourpre, des flambantes lueurs du soir, *l'Agonie* des derniers carrés de Waterloo; Scott fait crier à Cambronne le mot fameux et raconte avec esprit la conquête hivernale de la Hollande par les héros bohèmes de la République. La *Vestale condamnée* de Jules Lefebvre frissonne sous ses voiles blancs. La *Jalouse* de Robert-Fleury épie, le sein frémissant, la trahison. Le chevalier de Laparra, avant de descendre au ravin fatal, jette un long *Regard en arrière.*

En un vaste triptyque, Vayson évoque la légende de Saint-Gens, ce François d'Assise du Comtat-Venaissin qui mit à la charrue le loup près de la génisse et mérita d'être pleuré par ce frère farouche. En un jour de verve, Cormon a vu briller entre deux nuages la cime de l'Olympe, d'où les dieux et les déesses regardent, en se chamaillant, les querelles des humains et la



J. BAIL. — CUISINE DE L'HÔPITAL DE BEAUNE : — L'HEURE DE LA DISTRIBUTION

trouée que fait Achille au plus épais des rangs troyens. Avec un peu de bonne volonté on y peut retrouver la poésie d'Homère.



JULES LEFEBVRE. — LA VESTALE CONDAMNÉE

Le plafond que Tardieu a exécuté pour la salle des fêtes de la mairie des Lilas est juché si haut, qu'il faudrait une longue-vue pour l'apprécier en connaissance de cause. Autant que j'en puis juger, il m'a paru meublé de figures distribuées avec art, bien plafonnantes et qui s'enlèvent avec autant de grâce que de vigueur sur l'immensité d'un ciel un peu pâle. Dans une formule plus connue et qui rappelle la manière d'Olivier Merson, Gorguet raconte, pour la Grand'Chambre du Parlement de Rennes, l'entrée de Henri IV dans la capitale bretonne. On y retrouvera toute l'élégance, souple et nerveuse à la fois, du savant illustrateur. Le vigoureux talent de Gontier est toujours intéressant, même quand sa pensée s'enveloppe de nuages. Il semble qu'il hésite encore entre le symbolisme hermétique de Gustave Moreau et le langage si clair et si largement humain de Puvis. Le Cyclope, qu'il nous montre cette année, tragique et seul dans un paysage volcanique, n'est certes pas banal, mais il nous laisse hésitants sur les intentions de l'auteur. Est-ce Polyphème ? Et si c'est lui, on se demande « où donc est Galatée » ? On souhaite que cet esprit puissant, mais un peu embarrassé, se dégage de sa coque et s'épanouisse en grâce et en harmonie. Ces qualités semblent naturelles chez Dupas, un nouveau venu qui, dans un langage délicatement archaïque, inspiré à la fois de la Grèce antique et du pompéien Hamon, nous dit les bienfaits de *la Paix*, réjouissant le cœur des hommes et de la fileuse divine Athénè. Bien que je me méfie un peu des présents des Néo-Grecs, je reconnais qu'il y a dans cette toile de jolies promesses.

Ce sont de toutes jeunes et graciles nymphes parisiennes que P. Chabas expose aux lueurs mauves de l'aube et fait se jouer parmi les moires de l'eau, d'un



Photo Vizzavona

L. COMERRE. — AU SOLEIL



M. BASCHET. — PORTRAIT DE Mme LA COMTESSE F. P.-W.

vert un peu trop minéral, et c'est une Dame de la mer scandinave que le Norvégien Heyerdahl baigne dans les flots bleus ou assied sur une roche grise auprès d'une délicieuse fillette. Pour célébrer les charmes divins d'Aphrodite, Farré emprunte les formes terrestres de la diva Régina Badet.

Mythologiques ou réalistes les nus sont nombreux cette année et plusieurs d'une qualité rare. Juste et sûr de dessin, très délicat de sentiment est celui que Bédorez appelle tout bonnement *Nue*. Modelée grassement, baignée d'une ambiance moelleuse et ambrée, la *Femme à sa toilette*, de Mademoiselle Delasalle, atteste de beaux dons de coloriste. Dans l'*Après-midi d'été* de L. Félix, les taches d'ombre et de soleil errent joliment sur la pâleur ambrée d'un beau corps féminin. C'est encore une chose très distinguée que la toile de Martens, *Sous les pommiers ;* une jeune femme peu vêtue, à demi couchée dans un hamac ; l'arabesque de la pose est jolie, et la couleur chantante. *La Marmotte* de Cayron plaira aussi par sa grâce mutine, par son souple et coulant dessin.

Les jeunes corps drus et fermes que Comerre dresse, *Au Soleil*, sont d'un ferme dessin, d'une couleur un peu rêche. Billoul use, pour exprimer la beauté de la chair, du *cream and cheese* cher à l'Anglais Gandy, maître de Reynolds ; il modèle avec quelque mollesse. La *Douceur de vivre*, de Georges-Bergès, serait plus persuasive si la Vénus blonde qu'il étend parmi les fleurs n'était comme perdue au coin d'un paysage trop dispersé. Des Études de Sieffert et de Benner, l'Élégie de Mademoiselle Smith sont des œuvres délicates. La *Didon* couleur brique couchée sur un lit de repos au-devant d'une mer bleuâtre, atteste les visées héroïques d'A. Laurens et sa forte science.

Les portraits ne brillent cette année, ni par l'intimité de l'accent, ni par l'intérêt pictural. On rencontre peu de ces images d'inconnus qui nous arrêtent au passage par la révélation d'une âme et d'un caractère et nous attirent comme une confidence fraternelle. Les uns sont apprêtés et pompeux, les autres inconsistants. J'ai loué trop souvent le talent sobre et fin de M. Baschet, talent qui s'affirme d'ailleurs par un joli pastel de fillette et par un distingué portrait de femme, pour ne pas dire franchement que son portrait de Jean Richepin est manqué. On n'y retrouve guère le mâle tempérament du modèle. C'est hésitant, mou, contradictoire.



F. BAIL. — LA FONTAINE DE CUIVRE ROUGE

Les yeux semblent désaccordés. On dirait que le poète de la «Chanson des Gueux» discute avec l'académicien et que l'œil gauche, resté touranien, désapprouve l'œil droit, devenu bourgeois : la robe de chambre n'a pas le courage d'être franchement chaudron.

« Il faut pourtant prendre son parti et s'y tenir », disait Diderot. Soyez dessinateur, analyste, si c'est votre talent, et marchez jusqu'au bout dans cette voie. Une faculté poussée à son extrême puissance intéressera toujours ; mais éclectisme et fadeur vont de compagnie. Pour que nous vous acceptions, il faut d'abord que vous vous acceptiez vous-même. Il y a temps pour tout : les devoirs d'élèves sont bons pour l'école ; ici vous devez parler en votre propre nom. A part quelques artistes, que je citerai tout à l'heure, je trouve rarement ici un vrai sentiment de liberté. Un mot que j'ai entendu en passant m'explique cette vague odeur de servilité qui flotte dans les salles : « Pourvu, disait un *jeune maître*, que les talents modestes soient imbus de bons sentiments à l'endroit des vrais talents, nous les accueillons très volontiers. » La modestie est une qualité charmante, mais un peu de fierté ferait bien aussi dans le tableau. L'obsession de la médaille paralyse bien des jeunes talents qui n'osent parler selon leur cœur.

Beaucoup d'artistes, en cela peu différents des autres hommes, se promènent dans la vie avec un masque. Comme des enfants nous aimons à nous effrayer les uns les autres, à nous étonner nous-mêmes. Nous nous déguisons, de peur de nous confesser. Ainsi nous restons distants de nos semblables, étrangers à nous comme aux autres, jusqu'au jour où quelque secousse violente nous révèle tels que nous sommes. Aux artistes qui ont pour fonction de se raconter au public, je dirais volontiers : Avouez vos nez ; n'essayez pas de refaire, par quelque sournoise rhinoplastique, l'appendice dont la nature vous a doté : portez-le hardiment, portez-le glorieusement, portez-le dangereusement. Qu'il soit en trompette, en serpette, en gouttière, en truffe, en bec, en aiguille, aubergine ou navet, pourpre ou blême, acceptez-le et nous finirons par l'aimer.



A. DAWANT. — PORTRAIT DE M. S...

Gabriel Ferrier possède un merveilleux instrument d'analyse, et, si la force incisive de son talent paraît plus apte à définir les caractères virils, il prouve cette année qu'il peut être un très agréable peintre de la femme. Le portrait de Madame de B... est une œuvre qui frappe, qui étonne et qui charme. G. Ferrier, c'est une affaire entendue, n'est pas un coloriste. Eh bien ! ce qui séduit d'abord, c'est le bleu charmant de cette robe bleu pâle, un bleu de lune, un bleu de campanule alpestre. Avec les guirlandes de roses qui la sertissent, avec ses plis, ses fronces rendus par un pinceau minutieux et savant, cette robe s'harmonise au fond vert-de-grisé d'un paysage chimérique. Le buste frais, la tête aimable et fière, les bras nus sous la gaze brune, les mains fines dont l'une relève le sautoir, le sourire, tout est défini avec une dévotion attentive, tout est empreint d'un délicieux artifice. Ce n'est pas la nature, mais c'est une nature où les rapports sont transposés avec une



Photo Vizzavona

F. SCHOMMER. — PORTRAIT DE Mme B.

sûre logique. — Le portrait de M. Aynard est déjà célèbre. Il restera comme la définitive effigie d'un grand bourgeois d'aujourd'hui et prendra rang auprès du portrait de Bertin. Pas plus qu'on n'oublie la carrure autoritaire du directeur des *Débats*, on n'oubliera ce personnage ramassé dans sa courte corpulence, le visage replet, les chairs fermes et saines, le menton volontaire, les lèvres tendues sous la moustache en brosse, les yeux bleus acérés sous les gros sourcils, toute cette forte défensive prête à la riposte : un homme, une classe, un moment historique.

Les portraits de Bonnat n'ont rien perdu de leur robuste évidence. Plusieurs portraits d'hommes me paraissent particulièrement sobres, justes, expressifs ; ce sont ceux de M. Berthoulat, par Brouillet ; de M. S..., par Dawant ; de M. X..., par Suau ; de M. Strauss, par Déchenaud ; du baron E. de Rothschild, par A. Morot ; de M. du Bos, par Lemeunier ; du poète Jean Aicard, par Bouchor ; du général de G..., par Umbricht. Le tableau où le peintre lillois de Winter s'est représenté avec ses enfants, attache par la gravité calme du sentiment et de l'exécution. Guillonnet fait revivre en un très vigoureux dessin son maître Cormon. L'Anglais Craigg sait nous intéresser à la bonhomie renfrognée de sir John Jardine et le Russe Thiele nous associe malgré nous à la réflexion concentrée de son modèle.



Photo Vizzavona.

A. GUILLEMET. — LES ROCHES D'ÉQUIHEN

Rafraîchissons nos yeux aux grâces de la femme et de l'enfance. Flameng définit avec une sobre distinction l'attrait sérieux de Madame W.-T.-K... et pare de vives couleurs un garçonnet et le lévrier blanc, compagnon de ses jeux. P. Chabas, en saisissant au vol le sourire de Madame Lavedan, égale la vivacité spirituelle de son modèle. Humbert, Mercié, Schommer, Bordes, Muraton, Darrieux, exposent des portraits de femme ou de jeune fille empreints d'un charme grave et pur. Il est à remarquer que plusieurs des meilleurs portraits de femme sont l'œuvre de pinceaux féminins : ainsi le très physionomique portrait de Madame P. S... est dû à Mademoiselle Turner; celui, très délicat et d'une grâce voilée de Madame X..., à Mademoiselle Hurel. Madame Bourrillon-Tournay fait vivre dans une douce harmonie de gris et de violet, le profil de sa mère; Mademoiselle Mercère n'est pas moins bien inspirée par la sienne. Un remarquable portrait de Mademoiselle Thomson, où les noirs du costume répondent au châtain sombre des cheveux, et les bleus vifs du chapeau au bleu foncé des yeux, est l'œuvre d'un étranger, l'Autrichien Krausz.

Si l'on pouvait écrémer suivant son goût ces terribles quarante salles, en tapisser une pour son plaisir, on trouverait sans doute que ce Salon n'est après tout dépourvu ni de force, ni de jeunesse, ni de joie. Moins raffinés, moins modernes que leurs rivaux, les meilleurs des artistes français reçoivent et donnent de la vie une sensation plus pleine et



H. HARPIGNIES. — UN CENTENAIRE
(*Appartient à MM. Arnold et Tripp*)

plus normale. Leur façon de dire est moins excentrique et moins mièvre. Ils ne devancent pas la mode, et pour ne pas s'habiller au goût de demain, n'ont pas de moindres chances de durée.

Quel fort et délicat artiste que F. Maillaud ! Du fond de son Berry, dont il a pénétré le charme doux et lent, il écrit depuis des années, le plus beau poème rustique. Sa parenté d'esprit avec George Sand et Rollinat ne gâte d'aucune intention littéraire ces pages aussi généreuses de matière que loyales de sentiment. Cette belle et grasse peinture, ce colo-



Photo Vizzavona.

L. BÉROUD. — SALON CARRÉ DU LOUVRE; — LA JOCONDE



P.-V. ROBIQUET. — « L'AGONIE » ; — WATERLOO, 6 HEURES DU SOIR

ris sonore, ces harmonies graves, respirent la santé, la bonne odeur des champs, la rusticité la plus vraie. La *Foire en Berry* ne fait qu'affirmer plus fortement une vérité longuement sentie et aimée. Quelques figures rassemblées sur des terrains herbeux, humides et gras, sous de lourds nuages pommelés, un groupe à droite, dans la demi-teinte, l'homme en sarrau bleu, la femme en mante noire, la fillette en blanc délicieusement bleuté, — à gauche une vieille avec ses chèvres; au centre, les tentes bises, le poulain gris au front orné de sonnailles qu'un gars fait trotter, une charrette rouge orange les brancards à terre, et, près de la roue, un cheval à housse verte; puis, en accents justes et vifs, le grouillement d'une foule paysanne; c'en est assez pour nous donner la plus riante impression de la vie champêtre; et cela grâce à la forte qualité de la couleur, à la riche unité de l'ensemble, aux souples passages de la pénombre à la lumière. Et voyez la logique des commandes officielles. Il s'agissait de décorer l'hôtel de ville de Châteauroux. Croyez-vous que l'on s'adresse à ce poète berrichon ? Non pas, on fait venir un homme du Nord qui fournit l'image la plus plate et la plus creuse qui soit.

Consolons-nous : un Flamand de France, Grau, nous parle éloquemment de son pays de Flandre. *Le Rouissage du lin sur la Lys* est une œuvre riche de sève et de beauté champêtre, exécutée par une main libre et hardie. La femme qui remonte la berge, soutenant et portant, de ses beaux bras nus, les bottes de lin, avec son corsage nué de lilas et de rose, apparaît comme un admirable type de race, héroïque et sans fadeur. Sous le ciel gris et crayeux le paysage fuit, la rivière tourne, emportant les chalands, la charrette s'emplit de gerbes vertes, les hommes tournent le cabestan; un grand spectacle d'activité rustique est évoqué par des touches vibrantes de gris, de violets, de roses rouges, du timbre le plus original. Je voudrais seulement que la pose d'un personnage à droite fût mieux expliquée.

Et voici l'œuvre la plus originale, la plus entraînante de ce Salon. *La Kermesse* de Hanicotte n'est pas inattendue pour ceux qui connaissent la spontanéité charmante de son auteur et qui ont admiré ses visions si plaisantes et si directes de la vie hollandaise. Tout de même il nous surprend et nous ravit cette fois par la liberté fougueuse de sa verve. Sans doute le vieux Breughel, le Breughel des jeux d'enfant et des danses populaires, a donné quelques conseils à l'artiste. Mais cette kermesse est bien sienne, et qu'elle est amusante, qu'elle est vraie dans sa légère outrance !

Une furie de bruit et de mouvement a saisi les grands corps flegmatiques engoncés dans leurs chandails bleus, violets, rouges. Le *fen de brut* provençal emporte ces gens du Nord. Des cloches sonnées à toute volée, des clameurs jaillies des bouches ouvertes, rythment le branle formidable de la danse, où se ruent vacillants matelots et matelotes. Cette coulée endiablée de couleurs fortes et ardentes tourne et roule sur un fond bariolé de moulins, de voiles brunes et jaunes. La fraîche gaieté des gosses se



Photo Vizzavona.

THOMASSE. — CERF BRAMANT

mêle à la furie ingénue des grands enfants en goguette. Il y a des frimousses de pouponnes habillées en petites femmes d'un comique touchant, il y a des avancées de grosses lèvres goulues et des effarouchements pudiques à mourir de rire. On n'oublie pas le clin d'œil loustic d'un vieux loup de mer en tricot rouge, ni ces vastes épaules, ni ces grosses pattes de gorille au repos. Et tout cela qui est jeté dans un superbe mouvement de bouffonnerie lyrique, est observé par un esprit très fin, noté par un œil très sûr. Je pensais en regardant cette œuvre d'humour sans amertume et de drôlerie sympathique, combien le matelot est un être à part des autres, mais partout semblable à lui-même. Picard ou Normand, Hollandais ou Norvégien, à Volendam, à Bergen, à Boulogne, mêlé de près aux forces élémentaires, il a comme la mer une puissance étonnante de concentration et d'expansion. Il se replie sur lui-même, il érupe comme un élément et ses plus énormes frénésies sont innocentes comme celles de la nature.

On trouverait, en cherchant bien, dans ce Salon, les éléments d'un art régionaliste, reproduisant avec intelligence et



P.-A. LAURENS. — DIDON

sympathie quelque chose de mieux que la bizarrerie des costumes, les mœurs et les aspects de nos provinces. MM. Rémond et Désiré Lucas connaissent bien la Bretagne : le *Pardon de Trébabu* de l'un, le *Retour de Pêche* de l'autre, nous transportent au pays enchanté, près des chapelles de granit tapies sous les chênes géants, au bord des eaux luisantes qui reflètent les collines d'émeraude. M. d'Estienne pénètre plus profondément l'âme douce et fraîche, et la grave rêverie de la province que hantent les fées et les sirènes. Sous la toque de velours noir, et la robe gros vert bordée de velours, avec sa tête menue et ronde, cette Verseuse de lait a le charme ingénu de la race enfantine et doucement obstinée.

M. Antoine Leclercq est bien aussi de son pays du Nord par un accent discret, dolent et tendre. Il manque un peu d'adresse à grouper ses personnages ; mais la communiante serrée tout contre sa mère en deuil, l'une blanche et rose, l'autre pâle et noire, si semblables toutes deux par leurs traits aigus, et rapprochées dans l'angoisse de la joie et de la douleur, l'humble intérieur que la petite sœur égaye de quelques fleurs, figures et décor sont imprégnés d'intime poésie. La province française n'est pas morte : c'est un bruit qu'on fait méchamment courir. Dans sa lenteur un peu monotone, s'élaborent de graves pensées, le sens amer et doux de la vie.

La Provence pourrait bien avoir trouvé son peintre. *La*

Cueillette des olives signale un progrès décisif de Montagné. L'arabesque du sujet est des plus heureuses : les terrains poudreux fuyant sous les arbres, se relèvent et dessinent le fier profil d'une acropole rustique. Les groupes d'oliviers bleuâtres, les cueilleuses aux robes pâles, aux fanchons rouge et orange, la fine lumière qui poudroie, tout est vu, senti, rendu avec une élégante et sobre justesse et paré du plus fin agrément. Nous sommes loin des Provences banales violacées et creuses. Je n'avais jamais si bien compris le charme, presque insaisissable aux gens du Nord, de l'Attique française, le rythme heureux de ses formes, sa gaieté lumineuse.

Au-dessous de Bordeaux ondulent les plaines sans fin ; pays humide de pâles étangs, de feuillages gris et sombres : les grands ciels argentins se voilent de brouillards, percés çà et là de lueurs ambrées. M. Foreau sait tout cela et les gris d'étain de l'Adour sous la brume matinale. Sans atteindre à l'héroïque simplicité de Millet, sa *Charrue* est une page



Photo Vizzavona.

E. GELHAY. — LA ROUTE DE L'ABSENT

d'une belle ampleur. Fichée dans le gras labour prolongé jusqu'aux horizons verts, sous le ciel troué d'un rayon fauve, elle évoque avec le travail humain, la mélancolie du Sud-Ouest, sa douceur triste, endormeuse et câline.

L'humide Normandie, ses vieux arbres moussus et tortus, ses vergers antiques, ses chaumines basses où doit habiter la fée Carabosse, sont des thèmes familiers à M. G. Lefebvre. Un frisson glacial passe dans son Lever de lune. La mer n'est pas loin ; son souffle a courbé ces futaies. La perfide s'apaise pour encourager le *Départ du matelot*, par le soir limpide qu'a si bien peint Trigoulet ; elle lance ses lames jaunâtres à l'assaut de Port-en-Bessin dans la toile de Moteley. Tendrement bleue elle sourit à la jolie baigneuse dans la Belle matinée de Dugardier, si franche et si fraîche d'exécution, si juste d'allures, de goût mondain.

L'Orient, l'Afrique produiront, je crois, un art original, quand la vie européenne y sera suffisamment acclimatée pour y trouver des inspirations familières. Jusqu'ici nous

avons eu surtout des notes de voyageurs et quelques-uns de ces voyageurs étaient des esprits d'élite. L'avenir verra peut-être fleurir un art algérien ; en ce cas, Dabat, né à Blidah, prendra rang de précurseur. Ses Fantômes d'Orient sont une chose exquise : les tombes d'un cimetière arabe avec leurs plaques de faïence, roses, rouges, bleues, vertes, violettes, telles que des roses et des pervenches à l'ombre des grands arbres, au fond l'éclat du soleil sur les coupoles blanches, les burnous blancs et rouges, les riches étendards; au premier plan, une femme entr'ouvrant ses voiles bis et verts sur sa robe lamée d'or ; — un bouquet de fleurs, une vision mystérieuse et charmante.

Il y a dix ans environ, on vit au Salon une grande figure de femme en noir, dans un paysage fauve. L'œuvre, franche, originale, d'un sentiment assez âpre, était signée Cosson. Depuis, des toiles plus modestes témoignèrent toujours d'un goût délicat et personnel. *L'Enfant au perroquet* tient les promesses du début. L'intérieur, la nature morte d'un faire ample et sûr, la pâle fillette en robe jaune et violet, l'oiseau vert et bleu magnifiquement rendu, attestent la maturité du talent et la parfaite délicatesse de la vision.



Photo Vizzavona.

H. ZO. — LES DANSEURS DE LA CATHÉDRALE ; — PROCESSION DU CORPUS (SÉVILLE)

Parmi les peintres de mœurs, Adler s'est fait une place à part en étudiant avec conscience, en exprimant avec justesse et parfois avec grandeur les gestes du travail humain et le pittoresque des milieux industriels. Il a su parler des ouvriers sans déclamation ni sensiblerie. Ses *Enfourneurs*, solidement construits et bien à leur besogne, me plairaient davantage si l'enveloppe lumineuse était plus souple et les fonds plus transparents. Dans ce genre, les *Alpargates (Sandalvers)* de Plantey, bien que de composition trop cahotante, sont une œuvre de fine observation et de coloris distingué dans les gris. La *Convalescente* de Descudé a des qualités analogues ; un sentiment délicat s'y traduit par des modulations bien conduites de valeurs rapprochées. La toile d'Avry, *Dans le monde*, est brillante, un peu incertaine. La *Barque du Nil* de Deutsch, dans son relief textuel et trop brutal, est un document sans doute exact, mais insuffisamment transposé des couleurs et des types exotiques. Je ne conteste pas la puissance d'exécution, mais cette image crue des choses, si elle me renseigne, ne me

charme pas. Je ferais une critique analogue à la *Venise (vers le Lido)* de Dupuy. Cela me semble vu trop à bout portant. Si ces deux Parisiennes, assez mal assises dans une gondole et dominées par un batelier, sont des portraits, elles paraissent trop superficiellement étudiées ; si ce sont figures de fantaisie, ces princesses ne sont pas assez lointaines.

La souffreteuse *Fleur des Barrières*, de Danguy, porte la marque d'une invention personnelle, bien qu'on y puisse trouver à la fois un écho de Puvis et de Raffaelli.

Le *Travestissement* de Cauvy me paraît le jeu brillant d'un remarquable virtuose qui n'a pas su exactement ce qu'il voulait dire. Les deux Carrera sont des peintres. *Au Soleil* d'Augustin est une des toiles les plus franchement lumineuses du Salon ; les *Peupliers* de François charment également par la franchise de l'effet.

L'Enterrement dans les Deux-Sèvres, de Gourdault, ne rappelle que par la donnée, le chef-d'œuvre de Courbet. Il lui manque ce qui fait le charme de *l'Enterrement à Ornans*, la puissante unité, la riche et harmonieuse coloration. Ici la couleur est boueuse, les types lourdement soulignés : quelques bonnes parties, cependant.

Les choses sues par cœur seront toujours froides au prix de l'imprévu que la nature suggère à qui la regarde avec ferveur. *La Cuisine à l'hospice de Beaune,* par J. Bail, répète un effet catalogué : effet de lumière jaunâtre, personnages mécaniques sans expression individuelle ; toute la science apprise et rien de spontané. J'admirerais J. Bail si je pouvais oublier Chardin, sa naïveté, ses blancs crémeux. La Fontaine de cuivre de F. Bail, si bien astiquée, fait honneur à la probe servante qui la regarde avec amour.

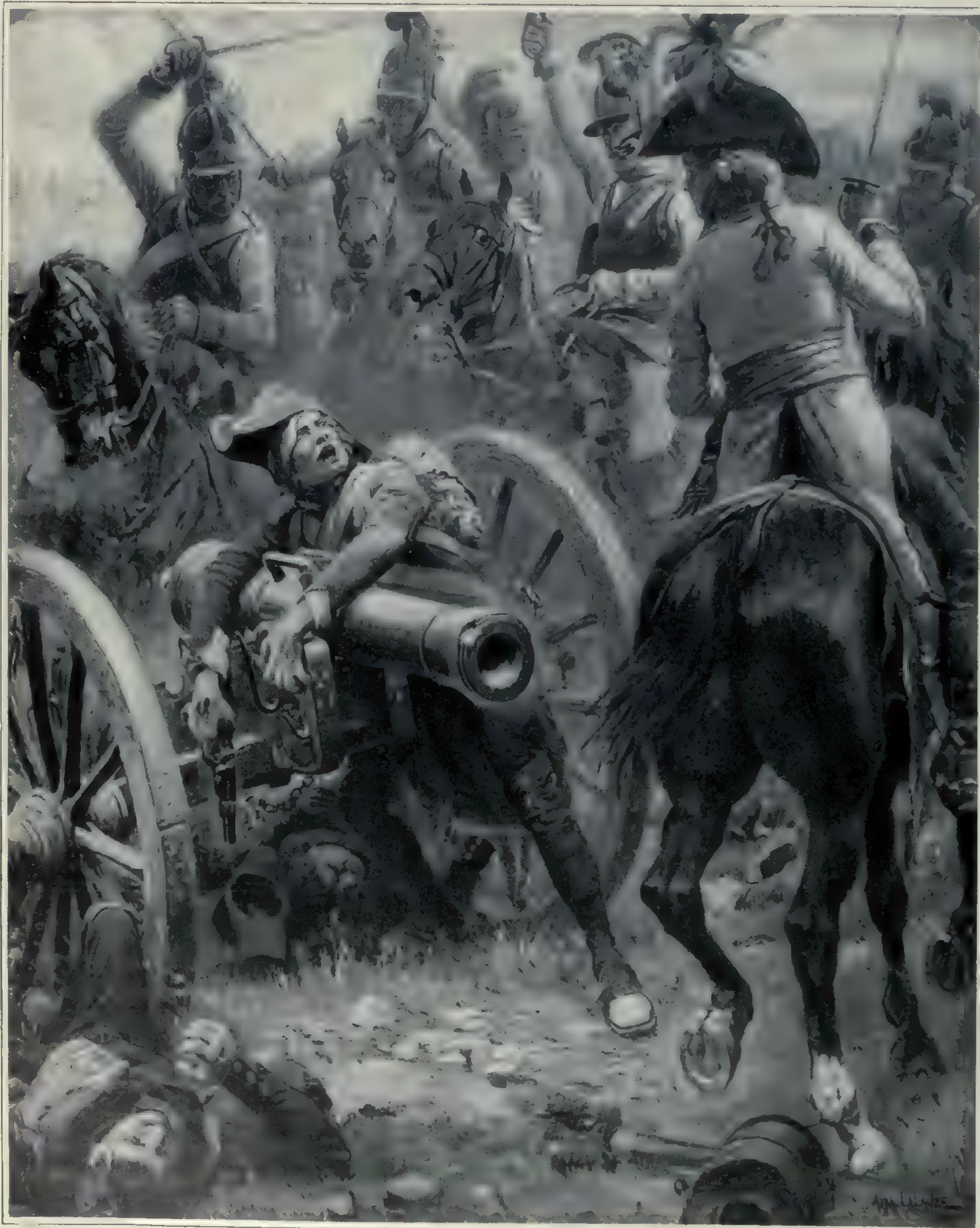


Photo Vizzavona.

A. LALAUZE. — LE CANONNIER BARAILLER A MARENGO

Saint-Germier est le maître des effets piquants, un vrai peintre, un petit Vénitien d'aujourd'hui. La *Sortie du cardinal* offre, avec une spirituelle composition, un vrai régal de couleurs. Zo nous fait admirer sous leur costume archaïque, la gentillesse des petits danseurs de la cathédrale de Séville. Tito Salas, avec une énergie de dessin qui rappelle Vierge, rassemble hidalgos et mendiants dans un pèlerinage. Le spirituel Caputo fait bruire dans une *Avant-scène* le frais gazouillement des oiseaux parisiens. Befani parisianise la Bretagne.

Je n'éviterai pas la fâcheuse énumération. Ne pouvant parler de tout en détail, il faut bien réunir, dans un hommage collectif et rapide, tous ces bons paysagistes ; Harpignies, le grand bûcheux du Bourbonnais, le roi des chênes ; Pointelin, le poète des soirs ; le romantique Morlot ; Cachoud, l'amant de la lune, l'excellent peintre de la *Nuit d'automne ;* Cagniart et sa *Vallée de la Meuse ;* Dambéza et son *Orage ;* Godeby et son beau *Labourage dans le Finistère ;* Guillemet et ses Roches d'Équihen ; — Pierre Vauthier, P. Bertrand, A. Gosselin, le fin harmoniste ; M. Bain et sa très belle *Route de Corbeil ;* Laronze, Jourdan, Grosjean le Jurassique toujours en progrès ; le Camarguais Doigneaux, l'Ar-

dennais Ballue, Gagliardini, Enders, Desfontaines, Diéterlé, J. Simon, Spriet, Gasté le voyageur, qui promène sa fantaisie dans les Indes.

Le paysage étranger maintient ses positions avec le superbe *Hiver* du Hollandais Gorter ; avec les marines d'Allan, les neiges de Redfield, le *Jour de décembre* de James Kay, le *Soir* et le délicieux *Pas-de-Calais* de Hughes Stanton, ce beau peintre des dunes grises et des ciels mouvants ; le délicieux *Matin d'automne*, de Meyvis.

Il faudrait un chapitre à part pour étudier les intimistes et les fantaisistes : Miller et Bewley, Copeland et Carpenter, le fin auteur de la *Chaise libre;* Dewambez et son Port-Aviation, G. Pierre, ce rural narquois, et les peintres d'intérieur ou de nature morte ; Rieder, Gelhay, qui fait suivre sur la mappemonde, par la femme et la fille du marin, *la Route de l'absent;* Mademoiselle Lise Ulmann, Madame Maujan-van-Dongen, Sabatté, Selmy, Grün, Suau, Bergeret, Bulffer, Madet, Magne, Jules Boquet, Bellemont. Je ne saurais partager l'avis de Calchas et je saluerai donc les fleurs et les fleuristes : Quost et sa roseraie, Lopigisch, Lhuer, Cesbron, Jeannin, Rivoire ; Mesdames Odin, Zuber, Larue, Daval ; Mesdemoiselles Jacqueline, Brenot, Izart, qui nous parlent si joliment des anémones et des pavots, des roses et des massifs du Luxembourg.



H. FARRÉ. — REGINA BADET, DE L'OPÉRA-COMIQUE. — RÔLE DE *Théano*. — SCÈNE D'ORGIE D'*Aphrodite*

* * *

La sculpture, cette année, est un monde ; ce ne sont que fontaines et monuments dressés vers le ciel. Force nous est de signaler brièvement le grave et noble monument de J. Ferry, par G. Michel ; les Aéronautes de la République, couchés par H. Bouchard sur la pierre tombale ; la gracieuse fontaine des Nymphes de Peyres, le Miroir d'eau *(La Seine et ses affluents)*, de Larche ; le puissant groupe de Gardet, *Éléphants de l'Inde et tigres;* le *Monument de Puget*, par Sicard ; l'*Homme aux loups*, de Jacquot ; l'*Enfant prodigue*, de Verlet et son puissant buste de Lhermitte ; l'hommage aux génies anonymes, de Landowski ; puis de belles figures isolées : *la Patrie*, de Carlès ; *la Jeunesse*, de Gaudissart ; la nerveuse *Chasseresse*, de J. Loysel ; la Baigneuse, de Larrive ; le buste de Madame D..., par E. Dubois ; celui de Bonnat, par Ségoffin ; de M. Pierre Destombes, par Theunissen, et les originales statuettes, en marbre de couleur, de Gasq.

On entend le marbre pousser, et l'État le couve si paternellement que nous n'avons plus qu'à nous réjouir en silence.

MAURICE HAMEL.

LES ENFANTS

Leurs portraits. — Leurs jouets exposés par la Société nationale des Beaux-Arts à Bagatelle



IL s'en faut que les expositions rétrospectives organisées jusqu'ici sous les auspices de la Société nationale des Beaux-Arts, répondent à l'idée de sélection que semble impliquer le cadre exquis mais restreint de Bagatelle. Les quelques rares morceaux de résistance sont entourés, trop souvent, de pièces médiocrement significatives, parfois douteuses dans l'attribution. Il faut bien, je le sais, respecter les susceptibilités des amateurs toujours tentés de ramener les œuvres qu'ils possèdent à quelques noms à la mode. Tel qui se fût indigné, il y a trente ans, de posséder un Perronneau et non un Quentin de La Tour, arbore avec fierté, aujourd'hui, le premier de ces noms. Il en est de même pour Danlou, Ducreux, Portail, si longtemps dédaignés.

Ah ! si l'on pouvait inculquer aux collectionneurs — à certains, tout au moins — le désir de curiosité, leur faire comprendre qu'il y a plus de gloire à posséder une œuvre excellente d'un nom peu connu, qu'une œuvre médiocre de paternité soi-disant illustre !

Quelques morceaux, dans la partie ancienne surtout, rachètent, à Bagatelle, ce que l'ensemble a de critiquable. On n'a pas toujours, par exemple, l'occasion de voir, de Lépicié, un morceau aussi capital que *La famille Leroy*. L'enfance y est représentée par un baby jouant avec une poupée, et par une sœur aînée assise à terre et occupée à lutter de malice avec un petit chat. Mais ces jeunes êtres ne sont pas tout dans ce tableau qui révèle, avec une observation très fine, un intérieur bourgeois du XVIII[e] siècle. La famille est au complet et, depuis l'abbé qui lit, le vieux père qui écoute entouré

Photo Moreau frères.

N.-B. LÉPICIÉ. — LA FAMILLE LEROY (1766)
(Appartient à M. Wildenstein)



Photo Moreau frères

J.-B. PERRONNEAU. — LES FRÈRES CASENOVE (1780. — Pastel)
(Appartient à M. Wildenstein)



Photo Moreau frères.

J.-L. BOILLY. — LA VOITURE D'ENFANT

(Appartient à M. Wildenstein)



Photo Moreau frères.

CHARDIN OU LÉPICIÉ (?) (ATTRIBUÉ A). — LE PETIT DESSINATEUR AU NOYAU DE CERISE

(Appartient à Mme Wallerstein)



Photos Moreau frères. DROLLING. — Mlle D'ABRANTÈS
(Appartient à M. Georges Mayer)

de ses autres fils, jusqu'à la jeune mère qui tient le dernier venu des enfants, chacun est à sa place, dans une attitude naturelle, parmi des accessoires d'une charmante simplicité. La couleur est bien caractéristique de Lépicié, c'est-à-dire un peu crayeuse, mais de nuance fine.

A Lépicié ou à Chardin — il y a de la marge — est attribuée une peinture qui ne me semble, toutefois, ni de l'un ni de l'autre, mais qui n'en compte pas moins parmi les morceaux importants de la présente exposition. C'est *Le petit dessinateur au noyau de cerise*. Les cheveux en coup de vent, son carton sur les genoux, il est tout à son dessin. Aussi a-t-il posé son tricorne à terre et placé dans la coiffe une brochure; le couteau, les crayons de sanguine, gisent à côté près des reliefs d'un repas sommaire : du pain qui nourrit le jeune artiste en même temps qu'il sert à effacer les traits maladroits, et quelques cerises, dont un noyau, demeurent sur le carton. Il y a dans cette composition, une ardeur, un entrain qui prouvent que le modèle n'était pas seul à mettre du cœur à son travail. Excellente toile qui partout retiendra.

On admire beaucoup Boilly depuis ces vingt dernières années. Sa réputation est même un peu surfaite. Singulière contradiction d'une époque qui affecte de priser surtout l'impression hâtive et la peinture lâchée. Quoi qu'il en soit, quelques-unes des œuvres exposées à Bagatelle sont faites pour plaider éloquemment la cause du peintre. Quoi de plus charmant que la *Voiture d'enfants*, et de plus significatif que *M. Gentry donnant une leçon de géographie à sa fille ?* Mademoiselle Gentry est drapée dans un peignoir blanc et la simplicité du costume qui fait valoir son corps élancé, ses formes naissantes, contraste avec la coiffure compliquée, moyenâgeuse, de l'ingénue en laquelle pointe un peu de sentimentalisme, déjà. Cette toile qui fut exposée au Salon de 1814, a toutes les qualités des œuvres essentielles du peintre, c'est-à-dire du naturel, des figures intelligentes, des attitudes heureuses. Les accessoires, il est vrai, sont traités trop méticuleusement et la touche précieuse, lissée par le temps et les vernis, manque de fondu. Parce qu'ici Boilly tout en conservant sa préciosité, est moins tombé dans le détail, la *Voiture d'enfants* est supérieure. Avec quel entrain et avec quelles fraîches couleurs, Boilly a peint ce petit monde entassé dans un sommaire véhicule que va traîner, sous la surveillance d'une jolie maman, un bon gros chien, tandis qu'un épagneul fluet, véritable mouche du coche, poursuit le convoi de ses jappements.

Pour Boilly, Marguerite Gérard, la belle-sœur de Fragonard, était une émule avec laquelle il devait compter: *L'Heureux Ménage* est touché comme la plus fine miniature. Mais comment tenir rigueur de cette préciosité de palette, si aimable est la composition! La scène a comme une odeur d'amour frais, et voyez avec quel enthousiasme le papa dévoile les membres potelés et les chairs roses du bébé qu'il tient dans ses bras. Ah ! il ne peut le renier : le père et l'enfant ont les mêmes bons gros yeux. Admirez aussi la jeune mère aux chairs blondes si complaisamment découvertes. Elle est tellement charmante ainsi qu'on l'excuse d'être assise sur une sorte de chaise pseudo-antique dont les bras sont soutenus par des sphinx et de tenir dans ses mains, en ce matinal lever, un rouleau de musique. La preste servante qui arrive, côté jardin, en tenant deux tourterelles qui se becquètent est également de trop, mais elle est si jolie, elle aussi !

De telles œuvres ont l'avantage de situer l'enfant et en des milieux de grâce infinie. Tout vient de lui ou se rapporte à lui. Il s'agit maintenant de l'évoquer individuellement, de passer en revue les effigies des différentes périodes.

Malgré son maniérisme, le XVIIIe siècle fixe dans l'enfant



P.-N. GUÉRIN. — PORTRAIT DE SA FILLE
(Appartient à M. Charles Lebeau)



Photo Moreau frères.

INCONNU (ÉCOLE DE DROUAIS). — JEUNE FILLE A LA CAGE (pastel)

(Appartient à M. Paraf)

les particularités de la personne, sans s'occuper des falbalas, si ce n'est lorsqu'il s'agit de portraits de Cour. C'est la physionomie éveillée qui a séduit Fragonard dans son portrait de petit polisson. C'est le naturel qui tente Greuze lorsqu'il fixe une physionomie de jeune homme à chemise entr'ouverte ou d'ingénue aux fraîches couleurs. Et, de même Perronneau qui, pour pasteller les frères Cazenave, les a simplement priés d'interrompre pour un moment une partie de raquette et de volant. Ah ! les fanfreluches, les soies, les satins, les cheveux savamment frisés comme c'est inutile pour qui a visage souriant, regard clair et bouche fine ! Témoin la petite merveille de Danlou qu'a prêtée M. Pierre Decourcelle. C'est une fillette toute simple, dont l'intelligente petite physionomie est encadrée par une chevelure abondante mi-enfouie sous un bonnet serré par un mince ruban ; le col délicat sort d'un corsage orné seulement d'une légère ruche.

Avec la Révolution et les mœurs à l'antique qui se perpétuèrent durant tout le premier Empire et un peu sous la Restauration, le costume de l'enfant allait être simplifié encore. Tant mieux pour les petites physionomies ; l'artiste ne s'intéresse qu'à elles et se complaît à en exprimer le charme extrême. C'est le temps où le baron Guérin peint le portrait de sa fille : une enfant blonde à la petite bouche en cœur, au nez bien dessiné, aux bras potelés ; où Madame E. Morin exécute un portrait de *Jeune fille* qui a la plus agréable gorge qu'on puisse souhaiter ; où Drolling portraiture Mademoiselle d'Abrantès, petite brunette à cheveux courts, aux yeux éveillés, de physionomie amusante au possible.

On arrive ainsi au règne de Louis-Philippe. Les romantiques pris par Walter Scott, Shakespeare, les histoires de chevalerie, l'Espagne, l'Orient, ne peignent des portraits qu'accidentellement : portraits de parents ou d'intimes. Chasseriau, malgré ses grands travaux, fait exception. L'expression d'une figure, son caractère, l'intéressent. C'est ainsi qu'un jour où l'inspiration ne venait pas ou parce que le modèle manquait de parole, il brossa le portrait de son broyeur de couleurs, dont la physionomie avait du caractère. Quel était cet enfant, de quel avenir était-il susceptible lui qui, avec sa chevelure séparée par une raie médiane et rejetée en arrière, sa figure intelligente et le manteau dont l'avait drapé son patron, ressemble à Poussin ? Mourut-il jeune ou ensevelit-il Chasseriau, dont la vie devait être si brève ? Il existe, en effet, un portrait de Chasseriau à peine adolescent, dû à Savoine, un condisciple plus âgé, élève d'Ingres également. Traits fins, yeux vifs, ardents, mais il y a dans le jeune visage si parlant, une maladive asymétrie qui révèle une enfance souffreteuse, sujette peut-être à des crises nerveuses.

De tout temps les parents se complurent à se mirer en leurs enfants : les mères attifant et coiffant les fillettes à leur image ; les pères mettant leur orgueil à voir manier par leurs fils les attributs de leur fortune ou de leur gloire. Les hommes qui, durant le règne de Louis-Philippe, formèrent la Garde-Citoyenne n'entendaient pas rompre avec les usages de la période héroïque qui s'achevait et durant laquelle on portraiturait volontiers les enfants « portant le sabre de leur père ». C'est ainsi que Léon Cogniet fut requis de représenter près d'un cheval de bois splendidement harnaché, le jeune Loreau, en hussard. Vers le même temps, un artiste un peu oublié, Clarot, peignit avec la touche aimable mais un peu fade que Winterhalter avait mise à la mode, des *Enfants jouant dans un jardin :* le garçon bat la peau



Photo Moreau frères.

RENOIR. — PORTRAIT DE Mlle MADELEINE ADAM
(Appartient à M. Léon Yeatman)



J. SARGENT. — LES ENFANTS PAILLERON

(Appartient à Mme Pailleron)



M. BOUTET DE MONVEL. — PORTRAIT DE ROSE W.
(Appartient à Mme Worms-Baretta)

d'âne comme un véritable tambour de la garde nationale au grand enthousiasme d'une fillette dont le costume blanc est garanti par un tablier à large bordure verte qui paraîtrait bien dure et insistante aux fillettes parées de nuances mourantes, du temps présent. Mais, pensera-t-on, les attributs martiaux de ces peintres révèlent peut-être les occupations obligées du chef de la famille. Pas toujours, comme en témoigne le portrait du jeune *Édouard Dubufe* en garde national, peint par son père, Claude-Marie, fondateur de la dynastie et dont les œuvres, avec le recul du temps, prennent une signification singulière.

Il ne conviendrait pas de médire systématiquement des accessoires guerriers. Utilisés par un spirituel artiste, ils peuvent en des mains d'enfants avoir un gracieux piquant. Charlet en est la preuve. Mais, si l'ironique artiste n'est représenté à Bagatelle que par un magister berné par de petits polissons, ses élèves, on y rencontre, par contre, Gavarni avec quelques adorables lithographies de dessin distingué et blondes, et lumineuses et pimpantes. Parmi elles, le portrait d'Alfred Feydeau garçonnet, jouant avec le fusil paternel.

Vers le même temps, travaillait Tassaert dont on voit à Bagatelle une petite peinture sentimentale : *Un gros chagrin.* Dans l'allée ombreuse du jardin qui entoure la villa, une jeune mère s'est retirée ; elle pleure, au grand désespoir d'une fillette qui, dans un gracieux mouvement, tend tout son être vers la maman aimée.

Voici Ricard avec un portrait cuisiné ; Diaz, dont le baby assis dans un bosquet, est une heureuse tache de lumière ; Desboutin avec un de ses fils ; Dehodenq qui a peint trois beaux enfants, les siens, dont l'aîné s'occupe déjà à aquareller une composition de son cru. Chifflard, alors débutant, en quelques instants, enlevait un portrait comme celui de Jeanne Carrier-Belleuse.

Dans toutes ces peintures, le costume n'est qu'accessoire ; ce qui intéresse un Henner, un Hébert, un Delaunay, dont on voit deux superbes petits portraits de Georges et Maurice Desvallières, même un Chaplain, c'est l'effigie. Sous l'influence de M. Carolus-Duran dans sa seconde manière, les préoccupations changent : le costume, pour la plus grande satisfaction des folles mamans, joue dès lors un rôle presque prépondérant. Les mieux doués parmi les praticiens n'échappent pas à l'influence du moment, comme en



Photos Moreau frères.

A. DE LA GANDARA. — PORTRAIT DU COMTE ANNE-JULES DE NOAILLES



Photo Moreau frères.

AMAN-JEAN. — PORTRAIT DE Mlle A. J...

témoigne le superbe morceau de peinture qu'est le *Portrait des Enfants Pailleron*, par Sargent, où l'étoffe du canapé, les vêtements, par leur brio, distraient l'attention des visages. Remercions M. de La Gandara d'avoir sagement réagi, et, dans son portrait de *Anne-Jules de Noailles*, de montrer surtout une expression et une attitude ; mais combien plus encore M. Lucien Griveau, dont le *Portrait de Jacques B...* a, dans sa précision, son raffinement de valeurs sourdes, la sobre tenue d'une œuvre de l'école de Velazquez.

L'extrême faveur dont jouissent présentement les maîtres anglais fait que l'on a songé à eux pour corser l'attrait de l'exposition de Bagatelle. La pièce capitale est à coup sûr une ébauche de Lawrence, titrée : *Nature*. Morceau magistral, qui séduit par l'heureux arrangement des figures, la liberté extrême de la touche sûre, onctueuse et fraîche. Tout cela avec un peu de roux, du rose, et, comme fond, un frottis bleu. Ce beau morceau est accompagné d'une préparation pour un portrait du jeune prince de Metternich. De Romney, un enfant blond, frisé, qui est tout santé, — ébauche aussi. De Morland, une fillette fine, éveillée, charmante dans son costume et sous son bonnet blanc crémeux. C'est un plaisir pour les fervents de Whistler de le rencontrer à Bagatelle, en son adolescence, peint par Sir William Boxall, un maître qui avait conservé la technique de la grande époque. Whistler, en ses jeunes années, avait déjà la grâce conquérante que lui connurent ses amis de l'âge mûr. La physionomie, fine, presque féminine, est parée d'un sourire discret qui s'échappe de lèvres bien dessinées, très rouges, et que confirme un regard vif. Une belle chevelure ondulée tombe sur le long col blanc serré par une cravate noire flottante dont la teinte s'harmonise avec celle du veston marron, d'une bonne coupe.

En plus de l'obligation de montrer les chefs-d'œuvre des collections particulières, la mission de pareilles expositions devrait être de révéler quelques talents méconnus. Hélas ! les oubliés ne figurent ici qu'à l'état d'exception. Cependant ils auraient tant à dire ! Je n'en veux pour preuve que l'admirable portrait de *Petite Fille au chien*, de F.-G. Lepaulle. Né en 1804, cet oublié fut élève de Regnault, d'Horace Vernet et de Bertin, et produisit considérablement. Le portrait de Bagatelle prouve que son œil était celui d'un coloriste et que sa touche avait une ampleur et une souplesse dignes de l'École anglaise, à laquelle on l'apparenterait volontiers. Par contre, l'Angleterre nous a si bien pris Alphonse Legros, l'admirable maître dont maints peintres notoires du temps présent refont les tableaux en obtenant un succès que, lui, ne connut jamais ; — l'Angleterre, dis-je, nous a si bien pris Alphonse Legros que, lorsqu'il apparaît dans nos expositions, c'est un peu comme un revenant. A Bagatelle, son *Enfant au chien* fait grande figure. Que de caractère, quelle noble tenue ! — Mais combien peu s'en aperçoivent, parmi les visiteurs qui courent à la recherche des poupées attifées, enrubannées, aux yeux cernés par la fatigue des veilles précoces, qui affectent de représenter la génération présente. Leurs portraits sont signés Dagnan, Georges et Louis Picard, Friant, Gervex, etc. Elles sont, pour M. Maurice Boutet de Monvel, subtil simplificateur, prétexte à arrangement heureux, comme il arrive pour cette petite Rose W..., si délicieuse dans son décor rose et mauve d'hortensias.

Mais il reste heureusement, parmi ces contemporaines, de petites âmes douces et simples qui remplacent les falbalas par la grâce, et des peintres pour les comprendre : tels MM. Aman-Jean et Desvallières, harmonistes délicats ; Moreau-Nélaton, qui a si bien exprimé la joie saine d'une fillette absorbée dans sa chambre de poupées; L. Gros, Auburtin, Mademoiselle Breslau, l'une des plus compréhensives portraitistes de l'enfant qui soient. Il est aussi des œuvres de belle, de très grande tenue : ainsi ce portrait de Jacques Mithouard, dont François Guiguet a fixé, dans un dessin impeccable et avec ses beaux dons d'observation profonde, la physionomie expressive éclairée par des yeux bleus, des yeux de rêveur : ceux de son père, le poète Adrien Mithouard, qui vient de nous donner, sur Venise et Grenade, ce beau livre : *Les Marches de l'Occident*.

Ah ! il y a encore des *Enfants de chœur*, d'une observation juste et simple, étant de François Bonvin ; une tête d'*Enfant de chœur*, d'une belle solidité, due à Benedict Masson, si oublié. Une petite composition d'un charme extrême, *l'Accouchée*, rappelle les solides qualités d'Alfred Stevens.

Pour charmante que soit la jeune fille en robe verte assise en un fauteuil et que Miss Mary Cassatt montre occupée à broder, en un geste si naturel, il s'en faut que la fine artiste, qui a étudié avec tant d'amour les nus d'enfant, soit représentée dignement. Ce n'est pas une œuvre, mais deux, mais trois, mais quatre, qu'il eût fallu de Mary Cassatt. Même observation pour Renoir, le peintre des chairs nacrées, des formes juvéniles. Certes, le portrait de *Mademoiselle Madeleine Adam* est représentatif de sa compréhension de la jeune fille et de ses recherches de dessin, mais point de la délicatesse de sa couleur durant une période, de la splendeur de sa couleur durant une autre. De même pour Berthe Morizot, qui savait si bien exprimer l'intime affection qui lie la mère et l'enfant, leur confiance mutuelle, et cela dans des tonalités d'un charme infini. Si intéressants qu'ils soient, le nu titré *Saint Jean*, et *l'Enfant à la perruche*, simples ébauches, ne sauraient donner une idée de son œuvre aux personnes qui n'ont point vu encore ou qui oublient vite.

En dehors des pièces que l'on a eu déjà l'occasion de citer, la section des dessins et pastels offre quelques œuvres intéressantes. Un morceau capital tout d'abord : ce portrait de famille que Bracquemond a intitulé *la Lecture*, et dans lequel il a mis, outre son affection, toute sa volonté de travail ; un admirable Auguste Boulard, *l'Enfant à la cerise*, digne complément des trois têtes d'enfants, du même maître, exposées dans les salles de peinture et dont l'une, *Tête de petite fille* (à M. Belvalette), devrait aller au Louvre ; un grand et très significatif dessin de Liotard : *les Filles de Liotard dansant*. L'art aimable de Russell est représenté par un pastel : *l'Enfant au papillon*, qui pourrait avoir comme pendant certain pastel de l'école de Drouais, titré : *la Jeune Fille à la cage*.

C'est une joie de retrouver quelques-unes des fines mines de plomb d'Édouard de Beaumont et les dessins d'enfants de Serret, si bien à sa place ici, et d'ailleurs largement représenté. D'Albert Besnard, le profil prestement aquarellé du jeune André Lenoir. Mais, quoiqu'il soit annoncé au catalogue, on ne trouve point le propre portrait du maître peintre par sa mère, Pauline Besnard, qui, élève de Madame de Mirbel, fut une miniaturiste de valeur. M. Bernard Franck, dont les collections, en ce qui concerne la miniature, sont inépuisables, expose quelques pièces intéressantes : enfants royaux ou impériaux, collégiens et élèves d'écoles spéciales sous l'Empire, la Restauration, Louis-Philippe. Je remarque surtout *la Reine Hortense à dix-sept ans*, par Boquet; *Louis XVII*, grisaille sur fond bleu, par Sauvage; un *Profil de fillette*, par Bourgeois, 1807. Les miniatures de Madame Rossert prouvent que nos jeunes contemporaines peuvent, en l'an 1910, trouver, en cet art délaissé, des praticiennes expertes.

Des bustes de MM. Bartholomé, Escoula, Falguière, Fix-Masseau, Halou; des cires de M. Vernhes alternent avec des motifs décoratifs inspirés de l'enfance, sous lesquels on lit les noms de Clodion et de Pigalle.

CHARLES SAUNIER.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

Nº 103 LES ARTS Juillet 1910



Photographische Gesellschaft (Berlin)

WATTEAU. — GILLES, SCARAMOUCHE, SCAPIN ET ARLEQUIN

(Collection de Mme Jules Porges)

Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin



Photographische Gesellschaft (Berlin)

WATTEAU. — MEZZETIN DANSANT (dessin). — *Collection de M. Gaston Menier*

EXPOSITION D'ŒUVRES DE L'ART FRANÇAIS

AU XVIII[e] SIÈCLE (*)

A l'Académie royale des Arts (Berlin)



L'Académie royale des Arts, à Berlin, qui naguère exposait dans ses belles salles de la Pariser-Platz un fort bon choix de maîtres anglais du XVIII[e] siècle, a réuni cette année près de deux cents tableaux français de la même époque.

Les Watteau, les Lancret, et les Pater que possède l'empereur d'Allemagne sont célèbres, et l'on se souvient d'en avoir vu quelques-uns, en 1900, à l'Exposition Universelle. Sa Majesté a prêté à l'exposition de l'*Académie royale*, dix Watteau, quatre Pater, autant de Lancret, un Boucher, deux Chardin et des portraits très précieux d'Antoine Pesne, si mal connu chez nous.

Ces tableaux donnent à l'exposition de Berlin son intérêt le plus grand. Après l'Empereur, d'autres collections princières ont distrait à leur tour de belles œuvres : le grand-duc de Bade a envoyé des Chardin, comme aussi le prince de Lichtenstein et la princesse de Hesse; le duc d'Arenberg a envoyé un Watteau et deux Pater. De Berlin, ou d'Allemagne sont venus, le Perronneau du comte de Seckendorff, le Pajou du baron Gevers, le Pater de M. Frenkel, etc.

Puis les collections françaises enrichirent et complétèrent le premier appoint. Notre ambassadeur, M. Jules Cambon, composa, à Paris, un comité dont le président fut le prince d'Arenberg, entouré du duc Decazes, de MM. Bonnat, Louis Metman, Gustave et Carle Dreyfus, du baron Maurice de Rothschild et du baron de Berckheim.

Dans le groupe important des collectionneurs dont ce comité obtint le concours, il faut citer, parmi d'autres, Madame la princesse de Poix, Madame la marquise de Jaucourt, Madame la comtesse Jean de Castellane, Madame Porgès, Madame Édouard André, le marquis de la Ferronnays, le comte de La Riboisière, le comte Pillet-Will, le chevalier de Stuers, les barons Henri et Maurice de Rothschild, MM. Jean Charcot, Noël Bardac, Menier, Fenaille, etc.

(*) Nous avons suivi, en ce qui touche les légendes des gravures, les indications du Catalogue publié à Berlin, aussi bien pour les attributions que pour les dénominations, au sujet desquelles nous déclinons, ici comme ailleurs, toute responsabilité.

N. D. L. D.



WATTEAU. — LA DANSE

(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)

Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

Enfin, l'État français a prêté les tapisseries de la Suite d'Esther, d'après De Troy, et le Musée des Arts décoratifs *l'Atelier de Houdon*, par Boilly.

Ces points de détails et d'organisation une fois donnés, nous dénombrerons maintenant toutes ces richesses, en commençant par Watteau, qu'on ne peut pas séparer de ses deux ombres : Pater et Lancret ; nous ne quitterons pas ces peintres, qui sont les poètes de la fantaisie, sans leur adjoindre Fragonard et Hubert Robert. Les lavandières de ce dernier nous mèneront aux Servantes de Chardin et de Lépicié, après quoi nous arriverons au groupe important des portraitistes qui, de Largillière à Prud'hon, nous montrent successivement ici les visages de tout un siècle.

* * *

Dans cette exposition, presque tous les tableaux de Watteau, de Pater et de Lancret, sont la propriété des collections impériales ; et, en temps ordinaire, ils ornent les deux



Photographische Gesellschaft (Berlin).

WATTEAU. — LES COMÉDIENS FRANÇAIS
(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

châteaux de Potsdam et le château de Berlin. Tous, ils ont été achetés par Frédéric II, celui qu'on nomme *le Grand*, et qui, comme chacun sait, fut le correspondant de Voltaire. La silhouette de ce personnage, l'un des plus importants du XVIIIe siècle, est populaire, même hors d'Allemagne. « Étonnant caractère, écrit Michelet, qui, parmi ses défauts, ses fautes, n'en donna pas moins à son temps la plus haute leçon : *le triomphe de la volonté.* » Cette volonté si forte explique comment Frédéric II sut entretenir et satisfaire de la façon la plus continue ses penchants d'artiste parmi ses devoirs de roi. Michelet raille un peu Frédéric le Grand « qui se croyait épicurien ». Épicurien n'est peut-être pas le mot qu'il faut dire, mais assurément ce joueur de flûte était « un voluptueux », qui, malgré « sa vie terrible, tendue de stoïcisme », savait trouver sans cesse le temps de goûter et d'honorer, autant que

la musique et les femmes, nos meilleurs peintres français.

Un ouvrage fort précieux d'un savant allemand (1), M. Paul Seidel, étudie la formation de ces collections.

Il est fort probable que Frédéric connut et aima d'abord l'art de Watteau par Antoine Pesne. Ce peintre français, fixé à la cour de Berlin depuis 1711, admirait beaucoup Watteau, auquel il envoie d'Allemagne, en 1720, l'esquisse de son morceau de réception à l'Académie, un *Samson et Dalila*. De plus, Lancret était l'un des amis de Pesne, auquel nous reviendrons tout à l'heure. Enfin, le grand architecte du temps, Georges Wenceslas de Knobelsdorff, admirait également beaucoup nos peintres, et Knobelsdorff était un familier très écouté du Roi.

Outre ces deux artistes qui vivaient près de lui, Frédéric avait à Paris même, une sorte d'ambassadeur, qui était, somme toute, plutôt chargé de commissions que d'affaires; c'est Jean-Baptiste Boyer, marquis d'Argens.

D'Argens n'avait pas pour l'art de Watteau le même goût



Photographische Gesellschaft (Berlin)

WATTEAU. — LA FEMME AU TOURNESOL (CLYTIE)
(Collection de M. le baron Maurice de Rothschild)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

que son souverain; il l'égalait tout naturellement à Van der Werff et trouvait qu'il n'avait « jamais rien fait de sérieux qui méritât l'estime des connaisseurs ». Il prônait, au contraire, beaucoup Poussin, que Frédéric n'appréciait guère; et, chose assez rare pour un Français de cette époque, il collectionnait les estampes d'Albert Dürer.

Lorsque Frédéric monta sur le trône, il employa pour ses achats d'œuvres françaises son ambassadeur à Paris, le comte de Rothenbourg. Les lettres que le Roi et le diplomate échangèrent à propos de ces achats sont nombreuses et précieuses. Frédéric donnait à Rothenbourg des instructions très détaillées : « Quant aux tableaux dont j'ai besoin pour orner mon nouvel appartement, il m'en faut trois; ainsi vous tâcherez d'avoir, avec les deux tableaux de Watteau

(1) *Les collections d'œuvres d'art français du XVIIIe siècle, appartenant à Sa Majesté l'Empereur d'Allemagne, roi de Prusse*, par Paul Seidel, traduit par Paul Vitry et J.-J. Marquet de Vasselot (Giesecke et Devrient, Berlin).

dont vous êtes en marché, encore un du même maître, mais qui soit d'un travail exquis, et de la même belle grandeur que les deux autres. » Rothenbourg répond que rien n'est moins facile que de trouver des Watteau, et que ceux qu'on trouve coûtent fort cher; et il cite des prix. Frédéric n'est pas content : « Le prix de 8,000 livres qu'on vous a demandé de deux tableaux de Watteau est exorbitant, et vous avez bien fait de ne pas conclure à pareil marché; aussi n'ai-je besoin que d'un seul tableau, que vous tâcherez de me faire avoir, s'il est possible, à un prix convenable. »

On apprend par la correspondance de Rothenbourg que, en 1744, presque tous les tableaux de Watteau sont en Angleterre, « où, dit-il, on en fait un cas infini ». Un Watteau à cette époque se payait 1,400 livres; un Lancret « avec toutes sortes de figures agréables et bien finies », 1,200 livres. Cet ambassadeur n'aimait pas les esquisses : « Sur ses der-



Photographische Gesellschaft (Berlin).

PATER. — RÉUNION DEVANT LE MUR D'UN PARC
(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

niers temps, dit-il, en parlant de Watteau, ses tableaux paraissent comme des essais, ce qui ne fait pas mon affaire. »

La plupart de ces tableaux allèrent embellir les salles de la construction préférée de Frédéric : *Sansouci*, le délicieux pavillon qu'il nommait « ma vigne », et dont la façade à cariatides est un des bibelots d'architecture les plus réussis qui soient. Le goût allemand ne s'y applique pas à imiter la construction française, mais y garde sa mollesse un peu lourde, ses proportions épaisses et ses colorations soutenues.

Lorsque Sansouci fut décoré et que le plaisir que Frédéric trouvait aux tableaux du XVIIIe siècle français se fut émoussé, le marquis d'Argens et les autres « fournisseurs » du Roi n'achetèrent plus pour lui que de la peinture italienne et flamande. A Dayet, qui, en 1759, lui proposait dix tableaux de Lancret, le Roi répond : « Quant aux tableaux dont vous me parlez, je vous dirai que je ne suis plus dans ce goût-là, ou plutôt j'en ai assez dans ce genre. J'achète à présent volontiers des Rubens, des Van Dyck, en un mot les tableaux des

Photographische Gesellschaft (Berlin).

WATTEAU. — L'AMOUR PAISIBLE
(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIII[e] siècle, à Berlin

Photographische Gesellschaft (Berlin).

WATTEAU. — LE CONCERT
(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIII[e] siècle, à Berlin

grands peintres. » Peu à peu, et avec l'âge, Frédéric en vint à n'aimer plus que Raphaël et Le Guide, Corrège et Solimène. La galerie de peinture qu'il forma, alors, tout à côté de Sansouci, montre, au bas des plus médiocres toiles, les plus grands noms. On est surpris de voir que ces froids et laids morceaux d'école et d'atelier aient pu satisfaire un amateur qui, au temps où il recherchait nos peintres, se montrait si difficile. Le seul intérêt de cette galerie morose, on le trouve dans les très beaux cadres qui entourent ces méchantes toiles : cadres français de la meilleure époque, le plus souvent en parfait état, et qui témoignent que, malgré tout, et peut-être malgré lui, Frédéric reconnaissait encore à l'art de notre pays cette séduction légère, naturelle et aisée, dont il trouvait sans doute l'expression suprême dans les lettres de son ami Voltaire.



Photographische Gesellschaft (Berlin).

PATER. — FEMMES AU BAIN
(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

* * *

Avec la série très variée du Louvre, et le magnifique ensemble de la galerie Wallace, à Londres, c'est à Berlin, sans doute, que l'on peut voir les plus beaux Watteau. Si l'on joint par la pensée les quatre toiles du musée de l'Empereur Frédéric à celles des collections impériales, on aura une histoire presque complète, par l'image, de cette vie si chargée, si courte, et qu'il convient peut-être de rappeler en deux mots, avant de parler en détail des tableaux qui nous occupent ici.

Watteau naît à Valenciennes, le 10 octobre 1684 ; son père est un petit entrepreneur de couverture qui ne le contrarie qu'à demi dans le penchant à peindre que Watteau montre de bonne heure. A quatorze ans, il entre chez un peintre de sa ville, nommé Gérin, sans grande valeur. A la mort de ce Gérin, il gagne Paris et l'on sait qu'il y fit d'abord des décors de théâtre. Puis, il est employé au pont Notre-Dame,



PATER. — FÊTE EN PLEIN AIR

(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)

Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

chez un industriel, où, sans relâche, il répète le mieux qu'il peut la figure de saint Nicolas. Misère et germes, sans doute, de sa tristesse, de sa future et mortelle maladie. C'est là que le découvre Gillot, le charmant et amusant peintre des masques. A Gillot, assurément, Watteau doit les sujets de son inspiration, et Gersaint dit : « C'est chez lui que Watteau se débrouille totalement. » Mais après quelque temps, s'accordant mal, ils se séparent. Watteau entre alors chez Audran, de la famille des célèbres décorateurs. Cet Audran demeurait au Luxembourg, dont il était en quelque sorte le conservateur. Là, Watteau voit Rubens, et le beau jardin, l'un des plus sauvages et des plus vastes qu'il y eût alors à Paris, et dont déjà, sans doute, confusément, il éprouve la poésie vivante qu'il mettra quelques années plus tard dans ses tableaux. En 1709, on trouve son nom sur les registres de l'Académie : il voulait gagner



Photographische Gesellschaft (Berlin).

PATER. — LE JEU DE COLIN-MAILLARD
(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

Rome. Il n'y parvient pas. Las d'avoir un maître, il choisit, pour quitter Audran, le prétexte d'une nostalgie peut-être point tant feinte, et retourne à Valenciennes. Il s'y ennuie vite et revient à Paris, « où, dit encore Gersaint, sa réputation commençait à s'établir ». C'est seulement maintenant, vers 1709, qu'il commence à être vraiment Watteau. En un peu plus de dix ans, il ira de la *Scène nuptiale* des ducs d'Arenberg à l'*Enseigne de Gersaint*. Jusqu'alors, il n'a peint que des sujets militaires, où il n'est pas impossible de deviner sa grâce future, son goût de l'élégance et de la nature choisie.

A partir de ce moment nous ne séparerons plus le récit de la vie de Watteau de l'étude des tableaux qui le représentent à l'exposition de Berlin.

Nous avons adopté pour classer ces toiles chronologiquement une méthode où l'opinion et le sentiment personnels ont forcément plus de part que le document. Les œuvres datées de Watteau sont fort rares, et le plus



LANCRET. — LA DANSE DEVANT LA FONTAINE DE PÉGASE

(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)

Exposition d'œuvres de l'art français au XVIII[e] siècle, à Berlin

souvent, faute de faits, on doit s'en tenir aux hypothèses. Le classement que nous offrons ici n'a donc rien d'affirmatif.

Cependant il nous semble douteux que l'on puisse placer autre part qu'au début du second séjour de Watteau à Paris, le tableau prêté par le duc d'Arenberg. Watteau le peignit sans doute dès son retour de Valenciennes, peut-être même avant de fréquenter Crozat, le fils du grand financier. On peut prétendre très bien que ce fut chez Crozat que Watteau apprit le plus, et le plus rapidement. Ce fort riche personnage possédait une collection renommée de tableaux anciens, où les Vénitiens et les Anversois étaient très nombreux. C'est là que Watteau connut ses maîtres : Rubens et Titien, et, par eux, la volupté de la couleur, absente des tableaux militaires, que l'on devine à peine dans *le Contrat* du duc d'Arenberg, toile si précieuse, mais d'aspect un peu triste, d'une composition dispersée et où le plaisir de peindre n'est pas souvent sensible.

Nous croyons que Watteau peignit peu après cette toile *l'Accordée de village* qui est conservée au musée Soane, à Londres, et dont il existe des répliques. Et ce fut sans



Photographische Gesellschaft (Berlin).

LANCRET. — LE MONTREUR DE BOITE D'OPTIQUE
(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

doute à cette époque aussi qu'il fit ses premiers tableaux mythologiques, où il y a des nus qui rappellent Venise et les Flamands. Le Louvre possède, avec l'*Antiope*, *l'Automne* et *le Jugement de Pâris*, trois exemplaires qui assurément ne furent pas exécutés dans le même temps, mais dont l'inspiration fut donnée au peintre par les toiles anciennes de la collection Crozat.

Un nu, à l'exposition de Berlin, est attribué à Watteau, et, s'il est bien du maître, il faudrait le placer à l'époque où il peignit aussi notre *Antiope*. Mais on peut se demander si la *Clytie* de la collection Maurice de Rothschild doit être donnée à Watteau. Pour notre part, quoique le paysage, très vénitien et de matière épaisse, soit assez voisin du paysage de l'*Antiope*, nous verrions plus volontiers dans ce gentil tableau, l'œuvre d'un De Troy, peut-être ; la peinture assez facile du corps, du visage et des mains est toute voisine de la façon dont est peint un tableau de De Troy, conservé au château de Sansouci et qui représente *la Naissance de Vénus*. Les ombres de la chair, dans l'*Antiope*, sont d'un travail plus précieux, moins hâtif, et l'inexpression du visage de cette *Clytie*, son vague, sa banalité, ne sont guère de Watteau.

Avec *les Comédiens français*, qui appartiennent à l'Empereur, on parvient au moment où Watteau s'achemine, par les



LANCRET. — LA DANSEUSE CAMARGO

(*Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne*)

Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

personnages de théâtre, aux personnages de ses fêtes galantes. C'est au moment où il peint ce tableau, puis le *Gilles* de la collection La Caze et le *Gilles* de Madame Porgès qui figure ici, à ce moment qu'il se souvient de son séjour chez Gillot, qui aimait le théâtre et y vivait.

Le métier des *Comédiens français* rappelle la facon dont



Photographische Gesellschaft (Berlin).

PESNE. — FRÉDÉRIC LE GRAND, ENFANT, ET SA SŒUR WILHELMINE
(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

sont peints *l'Automne* et *le Jugement de Pâris*. Point encore trace de ces touches à facettes, par lesquelles bientôt Watteau exprimera les petits plis des vêtements de soie et de satin. C'est une peinture veloutée, avec des à-plats, des transparences, des chairs très blanches, très douces, que viennent caresser des cheveux pâles, des linges frais ; un grand goût



LANCRET — LE JEU DE COLIN-MAILLARD
(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

pour l'harmonie dans la délicatesse; point d'effet de lumière miroitante, mais l'épanchement d'une clarté molle et lisse, plus en nappe qu'en rayon et qui rend toutes les ombres très claires, avec des transitions infinies, avec des azurs, des blonds défaillants, des gris de perle, des nacres. Nous ne décrivons pas la disposition de cette toile délicieuse dont on trouvera la reproduction ici. La peinture a, par places, beaucoup souffert, et l'espèce d'*Amant magnifique* qu'on y voit au centre, en costume rouge et argent, a été, surtout au visage, assez brutalement restauré. Malgré ces fâcheuses cicatrices, il est peu de toiles de Watteau qui, par la tendresse du métier, savent ainsi toucher. La reproduction affaiblit le charme des deux figures de femmes, l'une en pleurs, l'autre affligée de voir pleurer, et où tout exprime la pureté sans défense et la douleur d'un innocent amour. Il y a dans cette toile, toute la sentimentalité de Watteau



Photographische Gesellschaft (Berlin).

BOUCHER. — FEMME COUCHÉE. — VICTOIRE O'MURPHY
(Collection de M. le Baron Maurice de Rothschild)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

et point encore sa mélancolie, ni son inquiétude. C'est son printemps.

Cette inquiétude n'est pas très visible non plus dans le petit *Gilles* de la collection Porgès, qu'il faudrait placer à ce moment, près du grand *Gilles* de la salle La Caze, si difficile à situer. Mais, après avoir vu les deux morceaux de l'*Enseigne*, de dimensions analogues, et l'une des dernières œuvres de Watteau, il n'est pas possible, croyons-nous, de placer le *Gilles* à la fin de la vie de l'artiste.

La toile prêtée par Madame Porgès est peinte, comme le *Gilles* du Louvre, sans tous ces jeux de petites lumières et sans ce laisser-aller du pinceau que l'on trouve dans *l'Embarquement* ou *l'Enseigne.* On peut se demander, au surplus, si cette toile charmante est tout entière de la main de Watteau. M. Paul Alfassa, sans doute avec raison, croit voir dans le *Gilles* de Madame Porgès, une de ces toiles inachevées que l'on trouva chez Watteau après sa mort, et dont on sait qu'elles furent terminées par Pater. Si

cette hypothèsè est vraie, elle explique certaines inégalités, par exemple la peinture médiocre du vêtement mordoré du Scaramouche, qui contraste avec la jolie veste de Scapin, celle-ci annonçant une des robes de l'*Enseigne*. Enfin, la tête du Gilles ne fait guère penser à Watteau, tandis que l'on retrouve tout à fait, dans les visages du Scapin et de l'Arlequin, le modelé très ferme, très poussé, des visages qui sont au bas du grand *Gilles*.

D'après nous, viendrait ensuite le charmant tableau de *la Danse*, des collections impériales, si particulier dans l'œuvre de Watteau. Cette toile, d'assez grandes dimensions, était à Paris, en 1900. On se souvient peut-être de la belle



Photographische Gesellschaft (Berlin)

BOUCHER — VÉNUS, MERCURE ET L'AMOUR
(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

robe de la petite danseuse, faite de brocart rouge et vert, et que recouvre à demi un tablier blanc, dont les ombres sont vertes. Près de la danseuse, presque sous les arbres, trois enfants vêtus de costumes clairs. Rappelons-nous devant cette toile que Caylus écrivit de Watteau qu'il était « agréable, tendre et peut-être un peu berger ».

Il ne serait pas impossible que les gracieux enfants qui furent les modèles de *la Danse* soient en réalité des portraits commandés. Il ne nous semble pas que l'on retrouve ailleurs, ces gros petits garçons blonds. Si cette supposition est vraie, elle explique la dimension de ce tableau, et aussi, que seuls des enfants en fournissent l'élément, ce qui est exceptionnel chez Watteau.

Avec le *Concert* et l'*Amour paisible*, nous arrivons aux sujets et à la façon de peindre qui sont le bien propre de Watteau. Ce sont de petits tableaux, avec de petites figures



Photographische Gesellschaft (Berlin).

BOUCHER. — LE REPOS DE DIANE
(Collection de M. Noël Bardac)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

devant de profonds paysages. C'est maintenant qu'il va commencer de peindre l'invisible; c'est maintenant qu'il va créer son monde. On a peur d'essayer, après tant d'autres, d'exprimer ce qui fait la poésie pénétrante, mystérieuse, de ces toiles si simples, si mesurées, où tout est naturel, et où tout fait rêver. Cette mélancolie et, parfois, cette silencieuse détresse qui naissent d'une toile de Watteau, assurément, l'artiste n'a pas pensé qu'elles s'y trouvaient. Il a peint des masques, auxquels, sans le vouloir, il a donné son cœur. Le comte de Caylus affirme que Watteau « ne s'est jamais exposé à rendre aucune passion », et, en effet, Watteau ne « s'exposait » pas. Nul peintre n'est plus retiré, plus retenu; chacun de ses tableaux est un miroir intérieur. Et c'est ainsi que l'on peut dire qu'il n'eut pas un talent d'époque, et qu'en somme, malgré les apparences, rien n'est moins « dix-huitième » que son génie. Comme La Fontaine, comme le Musset des *Comédies*, sa façon de sentir est toute subjective. On se le représente fort bien, peignant en notre siècle des tableaux, où, sous des dehors différents, la poésie et le sentiment profonds seraient identiques au sentiment et à la poésie de ses Fêtes. Quant à son métier, personne n'a peint comme lui à son époque, ni après lui. Quoi qu'on en ait dit, il ne représente rien de son temps, mais tout de son cœur : un cœur isolé, replié, qui se répétait à lui-même, en peignant, par delà les Indifférents et les Bergères, avec une voluptueuse tristesse, des plaintes, des confidences et des mensonges.

L'Amour paisible est l'une des toiles où Watteau a le mieux mêlé la nature à ses personnages. Les Mezzetins et les Finettes, les coquettes, les musiciens ont quitté le parc dont les arbres ressemblaient à un décor. Ils se sont arrêtés au bord d'un horizon où les vallées se confondent. C'est un pays boisé, très vert, humide, et où l'automne est à peine désigné. Les costumes des personnages sont très colorés, très vifs, très frais, comme des fruits sous les feuilles après la pluie. Ce Watteau rappelle le Giorgione de la collection Giovanelli, où le mystère naît d'une atmosphère chargée de vapeurs d'eau. Le rêve y touche moins la féerie que dans *l'Embarquement*. Nulle apothéose de théâtre. Ce petit tableau est un de ceux où, avec le métier le plus étonnant, Watteau a mis le plus de choses, et où il semble d'abord pourtant qu'il n'y ait rien.

Moins de sujet encore dans la célèbre *Enseigne de Gersaint* que Watteau peignit l'année de sa mort (1).

Depuis 1718 environ, Watteau ne pouvait se fixer nulle part. Il quitte Julienne pour Sirois et Sirois pour Vleughels. « Mais, dit Caylus, son instabilité naturelle l'ayant encore fait quitter M. Vleughels, il ne faisait plus qu'errer de diffé-

(1) Les deux morceaux de l'*Enseigne* ont été reproduits dans *Les Arts* (no 4 de l'année 1902).

rents côtés... » Inquiétude et inconstance d'un malade hypocondre et poitrinaire. Pour sa santé, on lui conseille le climat de l'Angleterre. En 1719, il arrive à Londres; il en revient bientôt, toujours plus « incommode à lui-même ». C'est alors que « pour se dégourdir les doigts », il peint pour son ami Gersaint, chez lequel il demeurait, la fameuse *Enseigne*.

Ce tableau est un des plus beaux qui soient au monde. Nous ne répéterons pas ici son histoire connue. On a beaucoup écrit et discuté sur l'authenticité de cette double toile. Mais toutes les discussions cèdent devant l'œuvre même. Tous ceux qui ont vu cette toile dans l'excellente lumière où elle est placée à l'exposition de Berlin sont d'accord pour dire qu'elle ne peut être donnée qu'à Watteau. La beauté de cette peinture est étourdissante, miraculeuse. C'est la dernière et suprême fleur du génie. On y sent partout cette improvisation et ce laisser-aller que permet la maîtrise. Le plaisir de l'œil y est partout sollicité. Les mots ne sauraient décrire la beauté de ces étoffes. Les gris souris et les gris fumée des habits, les gris presque blancs ou presque roses des perruques, la souplesse des noirs, les roses, les satins pékinés, et le délicieux, l'incroyable fond que forment aux personnages les murs couverts de tableaux, où les nus devinés composent avec les ors des cadres comme une sorte de velours, et, si l'on osait dire, de pâte de soleil.

* * *

On a parlé, à propos de cette *Enseigne*, de Pater et de Lancret. En se souvenant qu'on a pu donner à l'un de ces aimables ouvriers un morceau si prestigieux, on sera peut-être porté à être plus sévère pour celles de leurs œuvres qui sont exposées à Berlin.

Voici Pater, d'abord, adroit élève, et fécond, d'un maître auquel il doit tout ce qu'il vaut. Le dessin de Pater est le plus souvent maigre, pointu, et l'on sent toujours dans ses œuvres, l'application servile d'une formule qui n'est pas originale. Les toiles de lui que l'on voit à l'exposition de Berlin donnent bien l'idée de sa grâce un peu pauvre et chétive. Ses harmonies, quoique monotones, sont souvent agréables : ce sont des gris-roses, des gris-mauves, des gris-bleus, toutes les couleurs cendrées, anémiques, que l'on voit dans ces gerbes de lilas, chez les fleuristes, d'une fadeur comme ennuyée. *La Réunion devant le mur d'un parc*, des collections impériales, est un parfait exemple du charme fugitif de Pater : des robes pâles, des lointains brouillés, des arbres penchants et fragiles, qui ressemblent à des plumes d'autruche. L'art de Pater est tout entier fait d'artifice, et ce qui semble délicatesse est assez souvent chez lui de la pauvreté.

L'art de Lancret est moins languissant. Mariette, qui est



Photographische Gesell'schaft (Berlin).

TOCQUÉ — PORTRAIT DE FEMME
(Collection de Mme la Princesse de Pless)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

sévère pour lui, est cependant dans le vrai quand il dit qu'il s'en « fallait beaucoup pour que cet artiste laborieux eût toutes les parties que possédait Watteau ». Mais, le plus souvent, c'est par ce labeur que Lancret retient. Il n'a point la hâte et le lâché de Pater. Sa couleur, surtout vers l'époque où il peignit *la Belle Grecque* et une des *Conversations galantes* de la collection Wallace, montre de la richesse et une sorte de flamme qui n'est pas indifférente. Il a des rouges et des orangés qui sont bien à lui, et dont il dispose les chaudes taches dans une douce et sourde pénombre. A ces moments-là, il atteint presque la poésie. C'est à la fin de cette manière, sans doute, qu'il faut mettre *la Danseuse Camargo*, et, avant cette manière, l'aimable *Colin-Maillard*, si près encore de Watteau. C'est, au contraire, à la fin de la vie de l'artiste que nous placerions *le Montreur de boîte d'optique*, où le métier est plus grêle, moins nourri, et où les personnages ont ces grands yeux et ce visage un peu niais et conventionnel que Lancret répéta dans toute une série de tableaux, dont la coloration assez transparente et mince, s'est tout à fait déprise des rouges et orangés de sa maturité.

Cette sorte de conscience, d'honnête application qui donnent souvent aux toiles de Lancret plus de confiance que de charme, est peut-être ce qui a manqué à Fragonard, parfois, pour faire de lui un de nos plus grands peintres. Fragonard, charmant, aisé, dont la poésie, ici et là, se contente de la romance et de la petite chanson, n'a jamais égalé Watteau. Il lui manquait cette inquiétude, ce goût de la mélancolie sans lesquels l'œuvre d'art ne touche pas le cœur.

On voit de lui, à Berlin, deux charmants panneaux en hauteur : *le Cheval fondu* et *la Main chaude*, où, dans un paysage acidulé, au pied de longs arbres qui ressemblent à de hautes herbes, des jeunes gens courent moins vite que le pinceau du peintre. Improvisateur du plaisir, Fragonard ne dit que ce qui passe : la lumière du printemps et les fleurs, l'éclat périssable d'un jeune corps, et le baiser, et la poursuite. Il est autant de son siècle que Watteau l'est peu. Ses modèles, ce sont Chérubin et Suzanne, les sultanes de Voltaire et de Voisenon. Nous avons revu à cette exposition *le Pacha* de M. Jean Charcot, où la lumière est si douce, les attitudes d'une bouffonnerie si gentille, et où le métier, comme un virtuose et un jongleur, gambade et glisse sans défaillir jamais.

Ce voluptueux, qui toujours sourit, ne laisse apaiser ses rires que par la nature aux jardins. De ses sanguines italiennes, les arbres et les eaux sont les plus vivants personnages, et parfois, ils contraignent Fragonard à une sorte de gravité. A Tivoli, les cyprès dont l'ombre grandissante est comme l'obscur tapis que déroule le Jour à la Nuit, les fontaines intarissables, les miroirs d'eau, toujours semblables et toujours renouvelés, trahissent et répètent les visages du temps. Sous les verdures romaines, Fragonard a entendu, comme tout promeneur sensible, les plus lointains échos.

Son compagnon d'Italie, Hubert Robert, a plus d'invention



Photographische Gesellschaft (Berlin). ROSLIN. — LA COMTESSE DE BONNEVAL, NÉE BIRON
(Collection de M. le chevalier de Stuers)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

pittoresque, peut-être, mais moins de mystère. L'une des deux toiles de Berlin montre qu'il a subi l'influence de Fragonard. Les *Jardiniers et paysannes dans un parc*, de la collection M. de Rothschild, ont un artifice léger qui n'est pas fréquent chez cet amant des ruines herbues et poussiéreuses. Les *Lavandières* de M. Sigismond Bardac sont plus dans la manière que nous connaissons. L'architecture bien agencée est toute peuplée de petites figures spirituelles et



Photographische Gesellschaft (Berlin).

CHARDIN. — UNE DAME QUI CACHETTE UNE LETTRE
(Collection de S. M. l'Empereur d'Allemagne)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIII[e] siècle, à Berlin

vives, que l'on devine remuantes et jacassières, plus bruyantes, plus « peuple » que les douces ménagères de Chardin.

Le plus tendre de nos peintres bourgeois est, ici, fort bien représenté. Souvent les Hollandais ont montré, dans leurs natures mortes, pour le bibelot évocateur d'exotisme, un goût indifférent à la poésie naturelle que dispense le seul aspect d'un objet familier. Chez notre Chardin, point de ces accessoires si amusants. Ce sont toujours les objets les plus fré-

quents et les plus vrais qu'il choisit ; et même, choisit-il? Il est dans sa maison modeste, que, mirés par les gobelets, les fruits embaument. Il regarde et il peint. Des pêches et des grappes sont ses héros discrets. Pour lui, le mot « nature morte » n'a pas de sens ; nulle désignation plus fausse. Les Anglais ont une expression beaucoup meilleure, et qui, à elle seule, résume tout ce qu'un Chardin fait éprouver : « Still life », vie silencieuse. C'est cette « vie silencieuse » qui anime *la Caraffe* et *la Cruche d'étain* de S. A. R. le grand-duc de Bade. Ces deux toiles sont de la maturité du peintre. Un demi-jour les baigne où l'on sent l'humide atmosphère de l'office, aux volets presque clos. Le métier de Chardin y a toute son épaisseur et toute sa force, et y obéit avec poids, servilité, à l'œil, fidèle témoin.

Ce métier est presque un peu trop pesant, parfois, dans un autre tableau du maître, fait en 1733 : *la Dame qui cachette une lettre* (collections de l'empereur d'Allemagne). Cette toile, carrée, d'un mètre quarante-cinq, figure deux personnages grandeur nature, dont notre image donne la disposition. La robe de la femme est à raies vert olive et blanches, séparées par des filets vermillon. La jupe de dessous est gros-bleu. La veste du petit laquais est marron, son gilet rouge. On pense un peu à Vermeer, devant cette toile. Mais quelque admiration que l'on aie pour Chardin, il faut bien dire qu'il n'a jamais cette richesse dans la sobriété et ce je ne sais quoi d'imprévu, d'inexplicable dans le mouvement et le regard des personnages qui font de Vermeer l'un des peintres les plus attachants qui soient.

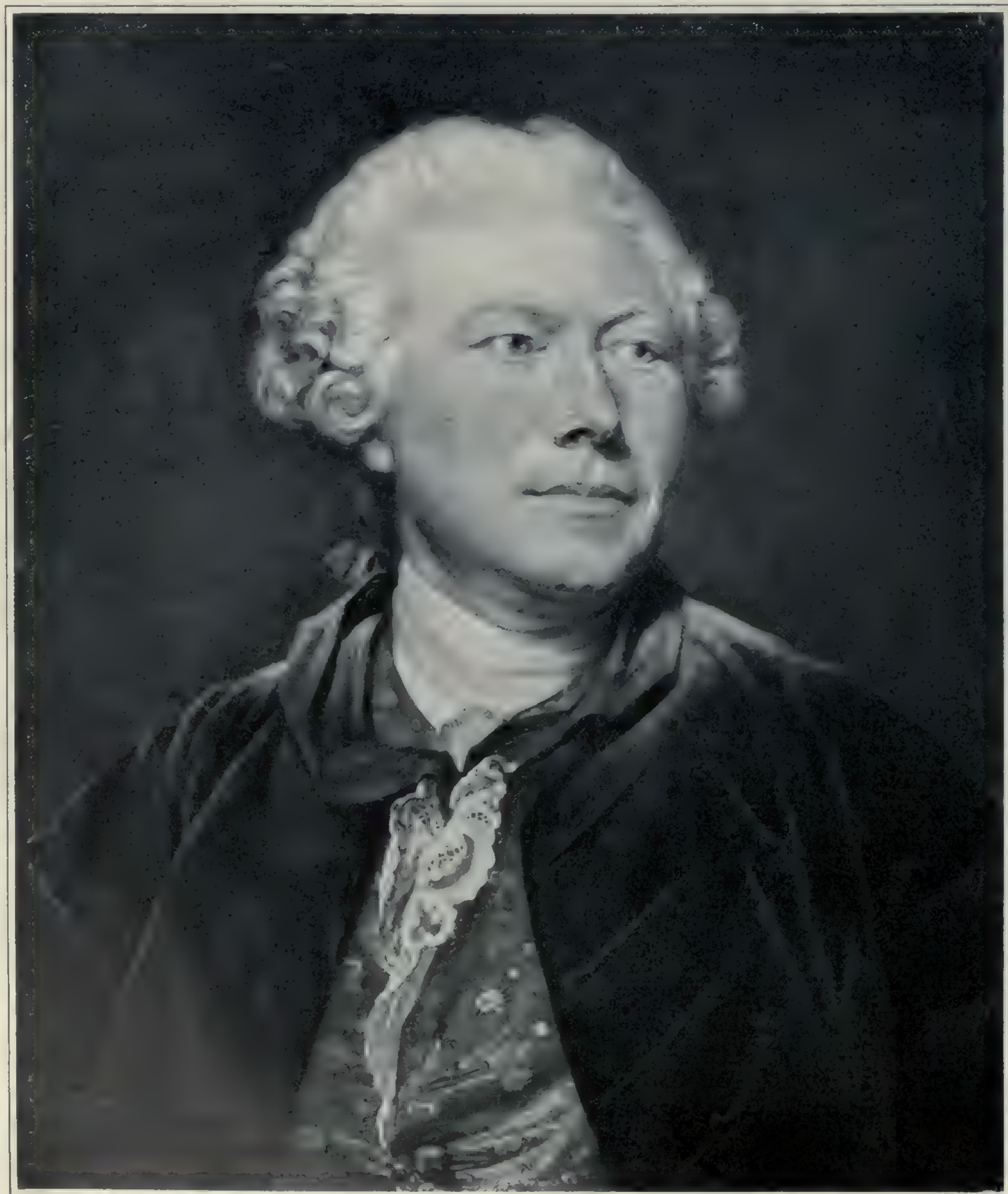
De Chardin encore, le portrait connu de *Sedaine*, au comte de Ganay, *le dessinateur* des Collections impériales, et quelques excellentes petites scènes d'intérieur prêtées par le prince de Lichtenstein.

Il faut signaler ici le grand Lépicié qu'a prêté le marquis de la Ferronnays. *Le Marché* est une peinture agréable, avec, ici et là, des froideurs qui présagent Boilly. Il est aussi intéressant par les nombreux détails de mœurs qu'il donne que par sa valeur propre. Il a figuré au Salon de 1779.

* * *

Arrivés maintenant aux portraits, nous nous apercevons que la place devient bien mesurée. On nous excusera donc de passer vite sur Largillière, assez mal représenté, et de ne dire qu'un mot du Rigaud très décoratif, qui vient du musée royal de Dresde ; il représente *le roi de Saxe Auguste III en costume électoral* et rappelle, par ses tonalités rousses et chaudes, le beau portrait de Vauban, par Largillière, qui est au musée de Versailles.

C'est à Antoine Pesne qu'il nous faut revenir. De cet artiste français, peu connu chez nous, il n'y a au Louvre qu'un portrait, mal placé, qui figure Vleughels, l'ami de Watteau. Mais en Prusse, où il resta quarante-six ans et servit trois rois, il est très bien représenté, et l'on peut juger de sa valeur, qui n'est point du tout négligeable. A Potsdam et au musée de Berlin on voit de lui des scènes de genre, et des portraits dans le goût des Fêtes galantes. Deux de ses pastorales, au châ-



Photographische Gesellschaft (Berlin).

GREUZE. — LE GRAVEUR WILLE
(Collection de Mme Édouard André)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin



Photographische Gesellschaft (Berlin).

DUPLESSIS. — GLUCK

(Collection de M. le Docteur Tuffier)

Exposition d'œuvres de l'art français au XVIII[e] siècle, à Berlin



Photographische Gesellschaft (Berlin)

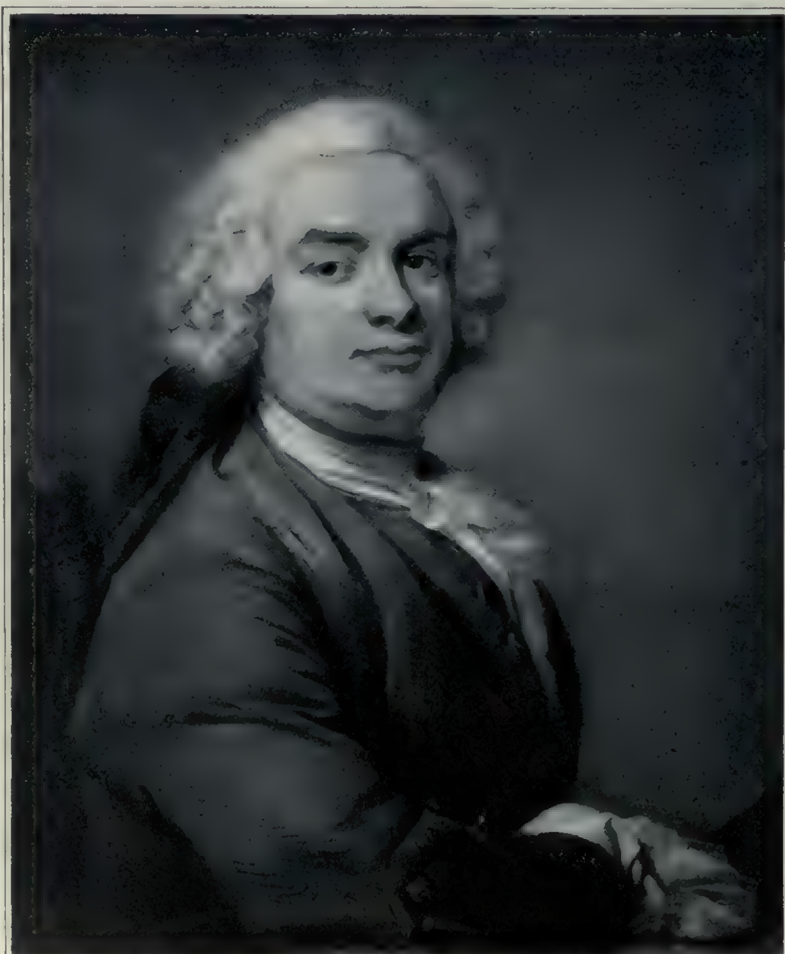
LÉPICIÉ. — LE MARCHÉ
(Collection de M. le marquis de la Ferronnays)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIII[e] siècle, à Berlin

teau de la ville, à Potsdam, égalent peut-être certains Lancret, placés dans la même salle. Mais Antoine Pesne est surtout un portraitiste. Sa grande danseuse Barbarina est une toile très particulière, et qui fait penser à Goya. Elle est restée à Potsdam, et l'on peut le regretter. Cette toile, d'une facture claire et vive, eût montré un aspect du talent de Pesne que ne font pas connaître les quatre tableaux de l'exposition.

Le premier en date (1715) représente Frédéric II enfant, avec sa sœur Wilhelmine. Assez noire d'aspect, cette toile plaît par la disposition gentille des petits princes, qu'accompagne un négrillon à parasol et à perroquet. Le futur roi porte un costume gros-bleu, coupé en sautoir d'un ruban orangé ; au fond, la grille d'un parc avec des militaires.

Ce sont aussi des militaires que l'on devine dans un nuage héroïque, derrière le portrait de Frédéric le Grand, prêté par le grand-duc de Hesse. On y retrouve aussi les bleus sombres et généreux de la toile précédente.

Même éclairage mesuré, par lequel les ombres s'approfondissent, dans la grande toile où Pesne s'est représenté lui-même en pied, avec sa femme et ses enfants. Si les œuvres de cet Allemand d'adoption restent françaises d'arrangement, elles ont pris, dans les colorations, une certaine lourdeur, une opacité qui fait songer à Mytens ou à Honthorst. Question de lumière, peut-être, et de ciel, ce qui peut faire croire que Pesne, à Paris ou à Versailles, eût mis, sur les satins, les mêmes nacres que Nattier, et la même légère poudre que Tocqué sur les perruques.



Photographische Gesellschaft (Berlin).

PERRONNEAU. — PORTRAIT D'HOMME
(Collection de S. E. le comte de Seckendorff)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIII[e] siècle, à Berlin



Photographische Gesellschaft (Berlin).

FRAGONARD. — LE CHEVAL FONDU

(Collection de M. le comte Pillet-Will)

Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

Le premier de ces peintres figure surtout à Berlin par deux toiles que l'on voyait l'an dernier à l'Exposition des cent portraits : *la Dame à l'œillet* au baron de Rothschild et *Madame Marsollier avec sa fille*, à Madame Porgès. Nous n'avons donc pas à en reparler. De Tocqué, un portrait de femme, qui appartient à Madame la princesse de Poix, est un excellent exemplaire de sa première manière; manière où le métier est un peu froid, mais où la couleur est charmante et l'harmonie de la plus grande délicatesse : des blancs, des gris et des bleu pâle. Le portrait d'homme de la collection Édouard Kann et le portrait de *Madame Harenc de Presles*, à Madame la marquise de Jaucourt, seraient, croyons-nous, du temps où Tocqué peignit le charmant *Gresset* de Versailles et la *Madame de Graffigny* du Louvre. On retrouve dans ces quatre toiles, le sourire assez conventionnel et comme frisé, qui est la signature du peintre, à une certaine époque de sa vie.

De Boucher, voici le célèbre portrait de Madame de Pompadour, daté de 1758, qui appartient au baron Maurice de Rothschild. Cette grande toile d'un aspect un peu froid et terne est plus importante qu'agréable, bien qu'il faille admirer la jolie façon dont sont peints, sur la robe bleue, les bouquets de petites roses et la dentelle d'argent.



Photographische Gesellschaft (Berlin).

FRAGONARD. — LE DÉJEUNER DE L'ANE
(Collection de M. Noël Bardac)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

Combien plus attachante est une toile de la même collection, et qui figure ici. Peint en 1745, c'est là, pense-t-on, le portrait de la petite O'Murphy, sœur aînée de la belle Morphise, dont parle Casanova et qui inaugura le Parc-aux-Cerfs. Rien de plus féminin, de plus voluptueusement léger que ce grand divan bleu de France, tout encombré de coussins bleu pâle et d'oreillers blancs, parmi lesquels, coiffée comme une sultane, l'O'Murphy, couchée à plat-ventre, tourne vers le peintre un regard souriant et très fardé. Le jeune corps est nu sous une draperie d'un ton saumon ou corail assez vif, dont l'éclat inattendu, au milieu de tous ces bleus, est extrêmement séduisant. On sent dans cette toile le plaisir du peintre, et aussi, n'en doutons pas, celui d'un homme sensible aux charmes les plus irritants. Il y a moins de piquant, mais autant de grâce dans *le*



Photographische Gesellschaft (Berlin).

FRAGONARD — LA MAIN CHAUDE
(Collection de M. le comte Pillet-Will)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

Repos de Diane, de la collection Noël Bardac, où les corps sont dorés et veloutés comme des abricots, et font, par le dessin comme par la couleur, songer à certains nus de M. Renoir. Cette jolie toile, si elle est comme nous le pensons de Boucher, montre de cet artiste une manière fort peu conventionnelle et que l'on chercherait en vain dans *Vénus, Mercure et l'Amour* des Collections impériales; peinture, il est vrai, fort restaurée et dont l'intérêt reste purement décoratif.

Après Boucher, voici Roslin dont M. le chevalier de Stuers a prêté un portrait qui représente peut-être la comtesse de Bonneval. Cette charmante personne était la femme du surprenant pacha-français Bonneval, dont le prince de Ligne a dit qu'il avait eu du génie, et qui, de la Hogue à Peterwarden, de Vienne à Constantinople, courut le monde loin d'une femme qui l'adorait. Michelet avait, pour les lettres de cette veuve d'un vivant, une admiration très grande; nous aurions voulu qu'il connût cette toile et parlât de ce visage d'enfant, si doux, d'un aspect si souriant, fidèle à son Turc, et resté jeune fille. L'élégant Roslin, qui



Photographische Gesellschaft (Berlin).

FRAGONARD. — PAYSAGE ITALIEN
(Collection de M. le comte Greffulhe)
Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

recherchait les harmonies sentimentales, était indiqué pour peindre la comtesse de Bonneval.

Duplessis y eût moins bien réussi, dont l'honnête et vigoureux pinceau aimait les traits accentués et les rides. Voici *Gluck*, par lui, avec sa robe de chambre à fleurs et son probe visage de jardinier. Cette peinture est plus lourde et moins nuancée que celles qui font du *Jeaurat* et du *Wille*, de Greuze, des portraits où la vie intérieure est dévoilée. — Le *Wille* surtout, qui appartient à Madame André, est un chef-d'œuvre. Il figura au salon de 1765, et Diderot en parla alors avec un enthousiasme qui ne détonne pas aujourd'hui: « ... J'aurais plaisir à voir ce portrait à côté d'un Rubens, d'un Rembrandt ou d'un Van Dyck. J'aurais plaisir à sentir ce qu'il y aurait à perdre ou à gagner pour notre peintre. Quand on a vu ce Wille, on tourne le dos aux portraits des autres, et même à ceux de Greuze. »

Nous suivrons le conseil de Diderot. Mais, hélas! C'est pour rencontrer l'ennuyeux Drouais, plus fade que les plus fades *Innocences* de Greuze. Poursuivons. Voici Danloux, peu animé, mais qui déjà annonce David, représenté seulement ici dans ses débuts. Son portrait de Caffieri (1787) est d'un fort bel effet, et l'habit de velours épinglé rouge qu'y



Photographische Gesellschaft (Berlin).

P.-P. PRUD'HON. — LA DUCHESSE DE TALLEYRAND, A L'AGE DE 23 ANS

(Collection de Mme la comtesse Jean de Castellane)

Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siecle, à Berlin

porte le sculpteur italien a été, justement, beaucoup admiré. Cette œuvre de début n'est point encore très personnelle, mais comment ne pas deviner dans la conscience du dessin, la franche disposition des masses, le génie si peu accommodant du plus romain des peintres français? Mesdames Vigée-Le Brun et Labille-Guiard n'atteignent pas à l'austérité d'un maître si rude; et, sous l'émail scrupuleux de *l'Atelier de Houdon*, on retrouve encore cette grâce de mœurs, qui, ailleurs, fait de Boilly un vignettiste si précieux.

Mais, pour annoncer la mélancolie d'un âge nouveau, voici le sourire gourmand et triste de Prud'hon. Là, nous sommes décidément sortis du XVIIIe siècle. Nous écoutons, près du moelleux peintre, les soupirs de Chénier et savons que bientôt Delacroix et Ricard nous feront rêver devant des visages romantiques. Et pourtant, sous ces ombres où Prud'hon semble envelopper tant de secrets, on retrouve le regard de la duchesse de Dino, la compagne du plus réaliste des hommes d'État. Aimable trahison d'un peintre qui, sous la sensualité de sa ténébreuse lumière, laisse toujours entendre, sans affirmer jamais.



Photographische Gesellschaft (Berlin).

HUBERT ROBERT. — JARDINIERS ET PAYSANNES DANS UN PARC
(Collection de M. le baron Maurice de Rothschild)
Exposition des œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

En marge de ces tableaux, nous aurions dû parler des dessins qui complètent cette exposition. Ce sont des sanguines de Watteau, des sépias de Fragonard, des Portail, des Moreau et des Saint-Aubin, des Guérin. A côté de ces dessins, il y a aussi des gravures, et quelques bustes dont l'intérêt est seulement, avec des tapisseries magnifiques, de parfaire l'arrangement des salles; arrangement très heureux et qui fait grand honneur aux organisateurs: le comte de Seckendorff, et le professeur Kampf, président de l'*Académie royale*. Et c'est à eux que vont nos derniers remerciements, pour avoir si aimablement réussi une exposition qui fit que la France eut quelque temps, à Berlin, sur la Pariser-Platz, en face de notre ambassade, les plus élégants ambassadeurs.

JEAN-LOUIS VAUDOYER.



J.-L. DAVID. — LE SCULPTEUR CAFFIERI

(Collection de M. le comte de La Riboisière)

Exposition d'œuvres de l'art français au XVIIIe siècle, à Berlin

TRIBUNE DES ARTS

La vraie genèse de l' « Inghirami » du palais Pitti



Dans un article paru ici même *(les Arts*, janvier 1907 n°61), j'avais cru pouvoir affirmer que l'*Inghirami* du palais Pitti était une « copie » de celui que possède le musée Gardner de Boston, avec cette réserve toutefois que la copie était de la main d'un élève de Raphaël pour les parties accessoires, de la main de Raphaël lui-même en ce qui concerne la tête.

Mais on ne regarde jamais assez. Une comparaison plus approfondie des photographies des deux tableaux et un voyage en Italie (1907) m'ont permis de modifier, de la façon la plus inattendue, ma thèse première. Celle-ci était plus vraie que je ne pensais, car le rôle de Raphaël, dans la conception et l'exécution du portrait, est encore beaucoup plus important que je ne l'avais dit. Si les lecteurs de la présente note veulent bien contrôler mes affirmations par l'examen des deux excellentes phototypies qui accompagnaient mon premier article, ils seront, je l'espère, pleinement édifiés. Voici ce qu'ils y verront :

Les deux portraits, s'ils étaient ramenés à une même échelle, ne seraient nullement superposables. Toutes les parties diffèrent. Le corps est plus replet et plus redressé dans le portrait de Boston; il est amaigri et affaissé dans celui du palais Pitti. Les mains, malgré la ressemblance de pose, sont fort loin d'être identiques, si on les examine attentivement. A Boston, l'index de la main droite est plus courbé, et sa direction, tout comme celle de la plume, est plus inclinée vers la gauche (du spectateur); le pouce est vu plus en raccourci; le pli qui sépare le pouce de l'index est beaucoup plus courbé et plus vertical; tous les autres doigts sont naturellement plus inclinés de gauche à droite. Les différences entre les deux mains gauches sont moins sensibles, mais tout aussi réelles.

Dans la tête, les variantes sont encore plus considérables. A Boston, le visage est plus relevé; les yeux, plus ouverts, regardent beaucoup plus haut; la distance entre la tempe et le coin de l'œil droit est plus grande; le nez, beaucoup plus près de la verticale, est plus loin de la joue droite.

Mais le « copiste » ne s'est pas contenté de changer la pose, la direction et par conséquent la forme du visage. Dans le portrait de Florence, les traits sont moins gras et plus mous; le coin de la bouche, le pli naso-buccal se sont accentués; la joue s'est creusée davantage; de nouveaux plis se sont formés sous la mâchoire inférieure; le regard n'a plus la même sérénité, une sorte d'amertume fait tomber les coins de la bouche. C'est un autre homme qui nous est représenté, un homme plus âgé de sept à huit ans.

Ces deux portraits ont été, par nos soins, l'objet d'une sorte de plébiscite. Nous les avons montrés à de nombreuses personnes (plus de cinquante actuellement) en leur posant cette question : « Lequel des deux personnages est le plus âgé ? » Pour éviter d'influencer ses voisins, quand il y avait plusieurs votants, chacun devait énoncer son opinion par écrit. Deux seulement ont choisi le portrait de Boston ; tous les autres ont voté pour celui du Pitti ; aucun n'a dit que les âges fussent égaux.

La conclusion s'impose. Quel que soit le motif de cette fantaisie, Raphaël a voulu faire une seconde fois, dans la même pose, *d'après nature*, le portrait de son ami. Il l'a dessiné tel qu'il le voyait, vieilli, affaissé, déjà un peu ridé. Ce n'est pas un croquis, c'est un dessin très serré, dessiné sur la toile même, qu'il a livré à un de ses élèves (peut-être à Penni, soigneux modeleur) pour en exécuter, sous sa surveillance, les parties accessoires, se réservant de retoucher sérieusement la robe et de peindre entièrement de sa main la tête et le bonnet.

Le portrait du palais Pitti est donc quelque chose de mieux qu'une copie ou même une répétition, c'est une œuvre originale ; le portrait de Boston garde seulement cette supériorité d'être vierge de tout travail d'élève dans les parties accessoires.

On nous dit : « Vous attachez trop d'importance à de menus détails. Le copiste peut fort bien avoir modifié l'original d'une manière inconsciente. »

Nous avons répondu ceci :

Si un copiste, sans le secours de la nature, a pu non seulement changer la proportion générale du modèle, mais modifier particulièrement la pose de la tête, la placer moins de face et moins relevée, changer la direction des yeux, accentuer les plis de la bouche, du menton et de la joue, et, avec cela, conserver un dessin caractérisé, magistral, vivant, une exécution libre, hardie, presque emportée, toujours admirablement juste et décisive, ce copiste est un plus grand peintre que Raphaël lui-même, qui n'aurait certainement pas pu en faire autant sans avoir le modèle sous les yeux.

Et si l'on inventait même, pour ce seul cas particulier, un artiste plus grand que le roi des peintres, il resterait encore à expliquer pourquoi cet homme extraordinaire se serait contenté, dans les mains, d'une exécution tout autre, bonne sans doute, mais beaucoup plus mince et plus froide, comme pourront s'en convaincre ceux qui ont le temps et les moyens nécessaires pour aller faire, au palais Pitti, la vérification. Celle-ci est maintenant facile, car, dès la publication de notre article sur *les deux Inghirami* dans *les Arts*, le zélé et savant conservateur des peintures du palais Pitti a fait quitter au portrait la position trop élevée qu'il occupait et l'a placé sur un chevalet, à la hauteur de l'œil.

Un examen soigneux de l'ouvrage maintenant si commodément placé s'impose à tous les chercheurs qui voudront se faire, sur ce problème important, une opinion motivée, exempte de toute idée préconçue.

E. DURAND-GRÉVILLE.

Directeur : M. MANZI — Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. — Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 104 **LES ARTS** Août 1910



INGRES. — PORTRAIT DE LA COMTESSE D'H…

(Collection de Mme la comtesse d'Haussonville)

Exposition de chefs-d'œuvre de l'École française

EXPOSITION DE CHEFS-D'ŒUVRE

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

VINGT PEINTRES DU XIXE SIÈCLE



QUAND on parle de l'Exposition récemment organisée aux galeries Georges Petit par Madame la marquise de Ganay, on ne sait ce qu'il faut le plus approuver du but qui fut visé ou du moyen employé pour l'atteindre. L'art français du siècle dernier fut si riche, si captivant, si divers, il est, par suite de la bêtise amère des administrations successives, si pauvrement représenté dans nos musées publics, qu'on doit d'abord témoigner sa gratitude aux intelligents collectionneurs qui ont conservé à la France tant d'œuvres charmantes, et consentent, pour un temps, à nous faire part de leurs trésors. C'est une joie sans mélange et c'est une leçon féconde pour le public, pour les artistes, et surtout pour les critiques. On croit connaître Delacroix et Corot, Millet et Daumier. Mais l'impression soudaine, l'émotion imprévue, revise les jugements et fixe les idées. Rien de tel que ces confrontations posthumes pour mettre en pleine lumière ce qui vit d'une vie immortelle, pour convaincre de mensonge et de caducité ce qui déjà s'écaille et date : les artistes triomphent et les embaumeurs s'effondrent. Et cela n'a pas seulement un intérêt critique et rétrospectif. Ces œuvres déjà lointaines sont engagées dans le combat actuel par les influences survivantes, par les courants déterminés, par les négations et les résistances qui ne désarment pas. Chefs-d'œuvre de Corot et de Millet, vous plaidez pour les vivants, vous défendez la bonne cause avec une éloquence limpide et souveraine dont nous sommes les bien pâles et insuffisants interprètes!



EUGENE ISABEY. — L'AUBERGE

(Collection de Mme Delagarde)

Rien de plus vivant en effet que cette exposition des morts. Il y a là trois hommes qui se détachent et s'imposent avec une singulière autorité (j'entends pour la période qui va jusqu'à 1870, car la suivante est à peine représentée, mais tout ce qui s'est fait d'important vient de là) : c'est Corot, Millet et Daumier. Et je ne prétends pas, en les élevant, rabaisser les autres que j'aime fort, mais seulement mettre à part les grands trouveurs de vérité.

Le divin Corot, le grand Millet, le puissant Daumier, voilà ceux qui m'ont donné ce heurt soudain, cette sensation de joie et de liberté que nous demandons à l'art. Ils me rient toujours d'une plus fraîche nouveauté. Admirable jeunesse de la nature et de l'amour! Amour juvénile et tendre de Corot, âme d'enfant chantante à l'aurore et chantante au crépuscule du soir, sa délicieuse chanson vibre à nos oreilles comme ces trilles



INGRES. — PORTRAIT DU COMTE MOLÉ
(Collection de Mme la duchesse de Noailles)



COROT — LA TOILETTE
(Collection de Mme Victor Desfossés)

aimés de Ronsard et de Du Bellay que l'alouette de France, douce, ingénue et franche, verse sur nos sillons, nos prés et nos étangs familiers ; — amour sévère, patriarcal et fort du pur, du noble Millet, amour de la famille et de la terre, qui haussa ce paysan au niveau des plus grands poètes ; amour du vrai, du sain et du simple débordant chez Daumier en satire joyeuse des tares professionnelles, des lâchetés, des bouffissures, des ventripotences bourgeoises.

Toutes les fois que je me retrouve en présence de J.-B.-D. Ingres, j'éprouve une irritation agréable. J'admire le dieu et ses pontifes m'excitent. Il a fait dire tant de bêtises : il en a dit quelques-unes et des plus solennelles. Il est important et délicieusement puéril. Il enchante et il fait sourire : c'est un vieil enfant boudeur et parfois sublime. Le portrait du comte Molé me paraît empreint d'un comique ineffable. Ingres est aussi pénétré que son modèle des hiérarchies sociales, mais il reflète avec une si implacable sincérité, que tout respectueux qu'il est, il le perce à jour. Il est sans ironie et le comique jaillit des choses. Le Bochet du Louvre, ce chérubin du dandysme bourgeois, n'est pas plus plaisant que le comte Molé, séraphin de l'importance administrative. C'est donc ce petit homme, corps chétif, tête énorme, sourire diplomatique, yeux prudents, lèvres minces et menton phénoménal, serviteur de toutes les autorités, qui, de si haute et impertinente façon, pour la joie des pintades académiques et de Sainte-Beuve hélas ! faisait la leçon au noble Vigny. Ce portrait véridique et juste me paraît la plus belle revanche d'un poète et d'un maréchal.

Mais Ingres, bourgeois fervent, esclave des supériorités cataloguées, parce que le généreux sang du Midi brûlait ses veines, fut un adorateur de la beauté, un admirable peintre de la femme. Ce portrait de Madame d'Haussonville, si pur, si passionné, si respectueusement tendre, si délicatement féminin, sait nous charmer sans le secours de la couleur (et le gris-bleu n'a rien d'agressif), par la seule vertu d'une forme impeccable, par la certitude d'une ligne enfermant tout le modelé. Cette merveille sobre et classique, raphaélesque et suc-



E. DELACROIX. — CHASSE AUX LIONS

(Collection de M. Heugel)

culente, précieuse et simple, fait oublier les petitesses de l'homme. On rend les armes à l'enchanteur de Montauban, au grand Méridional sourcilleux, au serviteur des Grâces, au prêtre fanatique de Vénus.

Est-ce une illusion d'optique ? Ingres et Delacroix me semblent aujourd'hui des êtres préhistoriques et des revenants d'un autre monde. Comme Chardin nous est plus proche ! Mais peut-être que les hommes de ce temps-là, les Thiers, les Molé sont aussi plus loin de nous que Diderot, Beaumarchais ou Rousseau. Les peintres de la génération suivante, au contraire, sont d'aujourd'hui.

Delacroix — peut-être bien qu'il est trop tard, à moins qu'il ne soit trop tôt — Delacroix nous échappe. Sommes-nous trop petits pour le comprendre ? ou bien le goût de vérité nous rend-il réfractaires à son romantisme orageux ? C'est un soleil couché : nous ne le voyons plus lui-même,



J.-F. MILLET. — NOVEMBRE
(Collection de M. A. Baillehache)

nous sentons seulement son reflet encore sur les choses. Son action nous apparaît grande et féconde, son art nous reste énigmatique et distant. Des belles histoires qu'il nous raconte, fort peu nous intéressent. Qui se soucie de savoir au juste pourquoi l'on délivre la princesse Olga et ce que vient chercher Herminie chez les Bergers ? Sa personnalité demeure cependant haute, imposante et digne d'amour. Cet homme passionné, ce coloriste fiévreux nous attache par tout ce qu'il a pressenti et appelé au jour. Bien qu'il s'en défendît, ce gentilhomme fut romantique dans les moelles, si romantisme est lyrisme et subjectivité. Il aimait beaucoup Poussin, il en a très bien parlé : mais, s'il lui ressemble par un côté, il en diffère aussi profondément. Poussin, classique, se subordonne à son sujet, le tient devant lui, hors de lui ; il rassemble tous les éléments essentiels au thème qu'il veut traiter ; il les ordonne et les enchaîne savamment, logiquement, objectivement. L'ordre et le jugement sont partout. Sans doute le lyrisme n'est pas absent de son œuvre, pas



E. DELACROIX. — LA DÉLIVRANCE DE LA PRINCESSE OLGA
(*Collection de M. Ch. Vignier*)

plus que d'une Athalie, parce que l'émotion grave du poète enflamme tout. Mais l'œuvre, saturée de logique, surgit éternelle et impersonnelle comme la raison, soumise aux lois de nécessité qui régissent la nature. La logique ne cède pas à la passion qui, contenue, n'agit que plus fortement sur nous. Les nerfs ne prennent jamais le dessus. Chez Delacroix les nerfs dominent l'esprit et conduisent la main. Le sujet s'empare de lui ; il attend l'heure propice où son âme enfiévrée et possédée communiquera à l'œuvre le frémissement de la passion. C'est toujours de lui-même qu'il nous parle. A travers la Bible ou Homère, Dante, Shakespeare ou Byron, c'est toujours Delacroix. Mais comme il pénètre, d'une vive intuition, le sens émotif d'une scène, il rejoint Poussin ; je veux dire qu'il invente avec autant de puissance, moins de variété cependant, l'atmosphère lyrique où doit se mouvoir le sujet. Il crée des milieux sonores, éclatants, plaintifs, enfiévrés, frais ou riches où la légende puisse retentir amplement. Le peintre de la Peste, du triomphe de Flore, de la Moisson, n'agit pas autrement. Tous deux ils créent des Modes, et Delacroix restaure, dans la peinture, le symbolisme musical où Poussin avait mis la rhétorique de son temps. Mais Poussin est plus près de nous, parce qu'il est plus vrai.



E. DELACROIX. — COMBAT DU GIAOUR ET DU PACHA
(Collection de M. L. Salrin)

Delacroix reste un très grand coloriste, après Rubens et Véronèse ses maîtres, — et peut-être celui qui fit rendre à la couleur la plus grande somme d'expression morale.

Après lui sont venus des hommes plus simples à qui les harmonies réelles parurent supérieures à toutes les harmonies imaginées, et qui pensèrent comme Bacon, que la subtilité de la nature l'emportait encore sur l'ingéniosité de l'homme. La méthode expérimentale supplanta la méthode imaginative. Delacroix était un alchimiste : le temps des



Photo Truet

COROT. — LA SOURCE
(Collection de M. L. Sarlin)

chimistes était venu. Mais ces chimistes furent en même temps d'admirables poètes. En vérité l'on se demande quelle force a soulevé notre art à ce tournant de 1830, et d'où lui vint ce caractère auguste et vraiment religieux. Car il y eut vraiment une religion de l'art. Cela fait sourire aujourd'hui où les mots art et commerce ont tendance à se confondre. Mais alors artiste et bourgeois s'opposaient diamétralement; et les âpres colères de Flaubert avaient un sens. Ce grand débat pourrait se résumer ainsi : L'art c'est ce qui déplaît naturellement au bourgeois ; donc ce qui plaît au bourgeois n'est pas de l'art. Celui qui fait des concessions au goût bourgeois trahit et passe d'un camp dans l'autre, de chez les meurt-de-faim héroïques, chez les satisfaits ventrus. Le bourgeois aime le fini, le fignolé, le petit art analytique et conteur d'anecdotes. L'artiste sent et voit grandement ; il reçoit et donne de la nature des notions synthétiques. Il va jusqu'où son émotion le porte, il peint avec le sentiment. Le bourgeois juge avec sa raison discursive, épilogue et s'amuse au détail. Sa mesure c'est le rationalisme voltairien, dont toute la bourgeoisie française est alors imprégnée, et l'ironie spirituelle ennemie du sentiment. Or, consciemment ou non, tous nos peintres poètes sont fils de Jean-Jacques. Le peuple du moyen âge créa l'art des cathédrales : la bourgeoisie française, grande et admirable par ailleurs, créa l'art académique. Car, tout en aimant peu l'art et moins encore les artistes, elle veut à toute force juger de l'art et diriger les artistes.

Par quel bizarre décret de la Providence une âme d'artiste et d'oiseau chanteur vint-elle animer la forme rustaude du bon Corot, ce fils de petit bourgeois ? Sans doute c'était celle d'un ancêtre paysan qui avait musé par les bois et les prés et joué du flûteau le soir au pied de la haie fleurie : ou peut-être quelque âme de femme, inoffensive et douce, et totalement inhabile au lucre. Mais qu'eût-elle fait, la pauvre, sans le pécule paternel ? Le bonhomme Corot, qui ne vendit pas une toile avant 40 ans, triomphe ici sans conteste. Il s'impose avec une douceur impérieuse. Il a le charme, la saveur du vrai, la musicalité exquise ; il a aussi la mesure, la sagesse et la raison. Il a la jeunesse et la gaieté immortelles. Son art est un reflet d'Athènes. Il calme, il adoucit, il enivre de cette légère ivresse que l'on ressent aux bons jours, à voir renaître la lumière, à renaître avec elle. Il est une force bienfaisante, à peine une force, une lumière égale et douce, une chaleur qui pénètre, une grâce qui voltige sur les choses et n'en prend que la fleur. Toute la beauté familière et quotidienne de notre nature française revit en son œuvre. Certes cet homme portait dans son cœur une intarissable musique.

L'œuvre d'art, au dire de Gœthe, se ressent toujours de l'effort humain. Elle ne saurait égaler la beauté candide de la fleur, cette parole de Dieu fraîchement exprimée. Mais il semble que Corot ait fait mentir le grand critique. La science et l'effort, l'art et la réflexion, sont si bien recouverts par le jeu libre et spontané d'un esprit ailé, qu'il nous emporte dans un monde idéal où nos désirs



COROT. — LE MANOIR DE BEAUNE-LA-ROLANDE
(Collection de M. L. Sarlin)

TROYON — LA FALAISE
(Collection de M. L. Sarlin)



TROYON. — PATURAGE
(Collection de M. L. Sarlin)

de beauté sont exaucés avant que formulés. Comme dans ces rêves où l'on vole si naturellement qu'on ne se souvient plus d'avoir subi les lois de la pesanteur, le souriant caprice de son art nous allège, et sa délicieuse poésie nous libère de toute contrainte. Nulle âme en effet ne fut plus libre, libre de la tristesse, de l'intérêt, de l'amertume, et même le désir du succès n'y jeta qu'une ombre furtive ; il cueillit la gloire comme on cueille une fleur, en marchant dans une belle campagne, et distraitement la mit à sa boutonnière. Il aima son art pour lui-même, il aima l'enchantement de la nature, et le rêve de bonté, de douceur amoureuse qu'y promenait son âme d'enfant.

La terre de beauté, l'Italie, le révéla à lui-même. Mais l'harmonie était en lui ; la cadence heureuse des lignes, les rythmes de la lumière, répondaient à son désir. Dès qu'il s'est affranchi des ombres lourdes qui noircissent encore un *Lac Italien*, il nage avec bonheur dans une atmosphère d'azur et d'argent. Voyez *Castel-Gandolfo*, *le Lac de Nemi*, la *Baie de Naples*, ce ciel d'argent liquide, la belle ondulation des monts bleuâtres, le blanc laiteux des maisons, la courbe longue du golfe qui s'achève par la fine arabesque des pins déployés en éventail ; c'est la plus exquise eurythmie. Et Corot est varié comme Mozart. Son accent n'est pas méconnaissable ; mais quel motif n'a pas tenté son esprit toujours accordé et toujours en fraîcheur ? Voici les vieilles pierres de *Beaune-la-Rolande*, patinées et dorées par les ans, les toits d'ardoise, les reflets pensifs dans l'eau morte du fossé, la symphonie des gris, des ocres pâles et des sombres violets. Voici les routes sablonneuses qui grimpent et dévalent aux coteaux de Ville-d'Avray le long des petits murs blancs, sous les verdures fraîches, parmi les pâles dorures du soleil et les gris violacés de l'ombre ; voici la *Sablière* isolée, le plus humble des motifs, mais d'une telle délicatesse dans la lumière et la demi-teinte que c'est un délice pour l'œil. Voici le *Pâturage* du Nord, un petit chef-d'œuvre fait de rien : des saules, un bout de prairie, quelques taches ocreuses, des verts bleuâtres, le satin bleu et blanc du ciel, toute la fraîcheur de la terre au printemps, toute la douceur de vivre par une belle matinée.

Et nous avons revu les figures de Corot, la *Femme en bleu*, la Femme en jupe rose de *l'Atelier*, *l'Italienne* dont le tablier est un poème de couleur, la *Femme assise* (on dirait Reichenberg à 20 ans) dont les gris et les roses valent ceux de Velazquez.

Nous avons revu ces nus admirables : *la Toilette*, où le sens le plus fin des analogies fait éclore la grâce nue de la femme pour couronner la beauté de la nature, cette élégance de geste, cette pureté de sourire, cette amoureuse caresse d'expression : la *Femme au bain*, ce nu digne de la statuaire antique, où le passage des méplats aux rondeurs est si délicatement senti, la petite Source si française, si tendrement modelée dans une lumière d'ambre et d'argent. Ne croyez pas cependant que tant de charme ingénu désarme les pontifes du Grand Art. C'est devant ce modeste chef-d'œuvre



DAUBIGNY. — LES MARAIS D'OPTEVOZ
(Collection de M. L. Sarlin)



E. FROMENTIN. — FANTASIA
(Collection de M. L. Sarlin)



TH. ROUSSEAU. — LES MARAIS
(Collection de M. L. Sarlin)



DUPRÉ. — ENVIRONS DE SOUTHAMPTON

(Collection de M. Jules Beer)



DECAMPS. — LE GARDE-CHASSE
(Collection de Mme F. B.)

qu'un maître officiel prononça la parole définitive : « Si un de mes élèves dessinait comme cela, je le... mettrais à la porte. » Hélas ! on croit toujours la bataille gagnée, mais, comme dit M. Barrès, on ne rive pas son clou à l'adversaire. Avis aux Corot futurs, s'il en est, ils n'échapperont pas à la férule des pédants. Et comme on sent qu'ils supprimeraient, s'ils en avaient le pouvoir, Corot, Millet et Daumier, sans parler des impressionnistes, et qu'ils les brûleraient en holocauste sur l'autel de Meissonier, et qu'ils danseraient autour du bûcher une danse de Caraïbes !

L'austère, la simple grandeur de Millet règne partout où il se montre. Ce n'est pas que ses œuvres soient ici très nombreuses, ni très importantes par le format. Mais chez ce noble esprit qui imprime partout sa marque, les plus petites ne sont pas les moindres. Voici l'admirable série des pastels : *l'Enfant malade ;* la tendresse contenue, l'émouvante simplicité, la vérité humaine rehaussée par la nudité du cadre agreste où se joue le drame silencieux de l'angoisse maternelle. *Les premiers pas :* le geste direct des bras paternels tendus vers la marche vacillante du poupon, la douceur familière dont s'égaye un instant le rude labeur. *Le vol d'oies sauvages :* la puissante évocation du lien qui rattache l'enfance paysanne aux signes réguliers des changeantes saisons. *La Fermière* portant la pâtée aux oisons goulus ; le geste de la petite accrochée aux jupes de sa mère, apeurée et repoussant du sabot la mère oie. *Le Moulin :* la vache paisible que l'on trait, les vieux toits et sur l'humble coteau, les arbres naïfs. Partout c'est la grandeur d'un dessin qui résume la forme et le geste, d'un coloris qui synthétise l'effet général d'une saison, tel qu'il peut se fixer dans les yeux d'un homme des champs. Et tout cela respire un calme bonheur, la continuité paisible de ce qui dure. Millet est grave ; il n'est point triste ni morose. De son œuvre sort un conseil de courage, de résignation stoïque aux grandes lois de la nature. Visionnaire des ensembles il écrit *Novembre* (l'huile ici exposée ne vaut pas le pastel) : le guéret solitaire après les labours, le ciel gris rayé d'un vol de corbeaux, la herse et la charrue laissées là comme des témoins du travail humain. Il écrit cette page admirable *l'Hiver*, la plaine et les meules immobiles sous le manteau glacé, le ciel opprimant, la mort des choses. Et l'on eut raison de nous montrer d'où Millet est venu à cet art souverain de sa



TROYON. — PATURAGE, CLAIR DE LUNE
(A MM. Boussod, Valadon & Cie)



TROYON. — LES PORTEURS D'EAU
(Collection de M. W. B.)



JONGKIND. — ROTTERDAM

(Collection de M. Chouanard)



EUGÈNE ISABEY. — LE MARCHAND D'ÉTOFFES

(Collection de M. de Saint-Alary)

maturité. Le *Repos* nous rappelle que ce noble esprit, avant de se découvrir lui-même, fut un beau peintre, ami des matières généreuses, des riches harmonies, des couleurs saturées, qu'avec Diaz, le charmant et toujours vivace poète du *Sommeil des nymphes* et du *Repos dans la forêt*, il imita le Poussin des Bacchanales, le Corrège des chairs fondantes et des clartés lunaires, et poursuivit quelque temps un rêve de beauté sensuelle et chaleureuse. Qui lui reprocherait l'héroïque abstinence de sa maturité, et le sacrifice qu'il fit de l'art qui plaît à la vérité nue ?

Le temps qui rature les médiocres, remet à leur place les hauts esprits. Daumier s'apparente à Millet. Il met de la



J.-F. MILLET. — LE MOULIN (pastel)
(A MM. Boussod, Valadon & Cie)

grandeur et de la bonté dans la satire. Avec des moyens simples il obtient des effets puissants. Il jette dans la balance sa bonhomie redoutable, redoutable aux puissants du jour, indulgente aux petits. De quelle hauteur il nous paraît dépasser aujourd'hui l'art méticuleux d'un Meissonier, et les laborieux effets d'un Decamps. D'un humour jovial et sans amertume, il dit la *Parade* et les boniments des forains. Dans une toile, qui est un bijou de couleur avec ses gris lumineux, ses blancs, ses noirs savoureux, et ses touches de sanguine, il dresse la silhouette passionnée et cocasse d'un Cousin Pons, amateur d'estampes. Rude aux satisfaits, il est tendre pour la misère. Ses *Émigrants,* ses *Fugitifs*, revêtent un sens symbolique et prennent une grandeur d'épopée. Il fait surgir sur les traits décomposés d'Argan l'ignoble peur de mourir qui avilit l'homme, sous la menace de l'éternel Purgon. Il a cela de commun avec Molière, avec Balzac,



Photo Braun, Clément & Cie.

RICARD. — LA FEMME EN JAUNE (PORTRAIT DE Mme HODZE)
(Collection de M. Henri Gallice)

qu'il porte un caractère au summum d'intensité, et que, comme eux, il rejoint la synthèse hardie des masques antiques. En somme il appartient à la grande famille, il est du bataillon sacré.

Mais Th. Rousseau n'a-t-il rien perdu ? Cette peinture brillante, étoffée mais étouffée, cette écriture volontaire, trop arrêtée dans ses contours, nous plaît-elle autant, depuis que l'impressionnisme a fait chatoyer à nos yeux la féerie de la lumière ? Faut-il mettre une sourdine à l'enthousiasme de jadis ? L'aveu me coûterait, mais je n'ai pas à le faire. Moins universel que Corot, Rousseau garde une place éminente. Ses moyens d'expression peuvent être imparfaits, la matière résiste à l'esprit ; dans sa lutte avec les procédés, il est parfois vaincu ; il ne voit pas tout, il ne sait pas tout. Mais l'esprit qui l'anime est de haute origine ; la force intérieure s'élance en jets contrariés mais puissants comme les branches torses des chênes.

Austère amant de la forêt, des arbres, des rochers, interprète fervent des forces naturelles qui informent la surface du globe, il s'attache passionnément aux aspects caractéristiques et pittoresques de l'écorce terrestre. Les sites convulsés, solitaires, sauvages, la *Hutte de charbonniers* enfouie sous les frondaisons rudes, parmi le hérissement des granits et des broussailles; les *Bûcherons* perdus sous les fûtaies que rougit l'automne, la mare hantée par la lavandière, les vastes étendues marécageuses, la vivace beauté des verts forts, le port élégant ou robuste des arbres ; toutes ces choses, nul ne pouvait les dire comme lui, d'un style plus serré, plus âpre et plus tendre, parce que nul ne les a senties plus profondément : vérité plus locale sans doute, mais si fortement saisie, si bien faite à l'image de l'homme soucieux, pensif et bon qui errait dans la forêt antique en rêvant d'harmonie universelle.



DIAZ. — LE SOMMEIL DES NYMPHES
(Collection de M. Ch. Viguier)

Le généreux Dupré, l'ami sûr et fidèle, prodigue d'enthousiasme et d'encouragements pour les autres, le pathétique poète des ciels orageux et des mers tragiques, est présent avec une toile justement célèbre : les *Environs de Southampton ;* large, sonore, traversée des souffles du large et de lumières irisées ; avec une *Approche d'orage*, superbe architecture végétale.

Daubigny vient à son heure, recueille l'héritage des fondateurs et ne le laisse pas péricliter. Ses compositions amples, bien équilibrées sont pleines d'un charme familier et simple. L'air y circule librement ; les rapports logiques du ciel aux terrains sont toujours sentis très finement. Les lignes mollement obliques et fuyantes donnent souvent une impression de douceur mélancolique. Cette œuvre sans éclat, sans brusques reliefs, sévère dans son unité, mais riche de détails charmants, et dans sa liberté croissante confinant à l'impressionnisme, cette œuvre vous prend peu à peu et vous per-



TH. ROUSSEAU. — LA HUTTE DES CHARBONNIERS

(A MM. Eug. Glaenzer et Cie)



DAUBIGNY. — BORDS DE RIVIÈRE
(Collection de M. Ch. Viguier)



JONGKIND. — INTÉRIEUR DU PORT DE ROTTERDAM
(Collection de M. Ch. Viguier)



COROT. — BAIGNEUSE
(Collection de M. Jean Dupuy)

COROT. — PATURAGE

(Collection de Mme Delagarde)



TH. ROUSSEAU. — MARAIS DANS LES LANDES

(Collection de M. le comte Pillet-Will)



COURBET. — FEMME COUCHÉE
(Collection de M. Cognacq)

suade que son auteur fut un esprit d'élite qui n'a rien à craindre de l'avenir.

Les *Sablières de Valmondois*, le *Village de Bonnières*, où le ciel du soir est si profond, si pénétré de lumière mourante, tandis que les nobles silhouettes d'arbres profilent leur masse envahie par les gris de l'ombre, les *Marais d'Optevoz*, où sont fixées, dans un aspect définitif, les grâces mélancoliques de l'automne, où l'or des peupliers pose une valeur si délicate sur le tendre gris-bleu d'un ciel brouillé; les *Bords de l'Oise*, avec la molle fuite de l'eau, avec ces fonds vaporeux où vont s'atténuant et se mêlant au ciel, les verts profonds des feuillages; toutes ces toiles dénotent la vision la plus fine et la plus attentive, un art très réfléchi, mené à la perfection dans un silence qui laisse à la rêverie de l'homme le temps de pénétrer la savante exécution du peintre.

Et puis soudain voici qu'un bon géant du Nord, le Flamand Jongkind nous apporte des saveurs nouvelles, une manière hardie, prime-sautière et brusque, qui se souvient des Hollandais d'autrefois mais qui s'affranchit du passé. Jongkind improvise avec sûreté; il saisit au vol l'aspect des choses : d'un griffonnage hâtif et calculé, il le fait saillir. Il s'amuse aux jeux de la lumière, il ose des tons vifs et frais, il déploie des ciels ignorés. Le *Port de Rotterdam*, le *Patinage à Overschie* sont déjà de très jolies choses. La *Seine à Rouen*, le *Quai des Célestins*, ces toiles limpides, fleuries, lumineuses, affirment encore mieux son rôle de novateur. Dès lors il tend la main à Claude Monet, à Pissarro.

On a clos ici l'histoire du paysage français. S'il est permis d'exprimer un regret, peut-être aurait-on pu nous donner quelques Isabey de moins, et en plus quelques Monticelli, quelques Lépine ou quelques Boudin. J'avouerai même que Troyon, moins ému que savant, aurait gagné à figurer seulement par quelques œuvres de choix, telles que le *Pâturage au clair de lune*, d'un si beau mystère nocturne, une œuvre de grand prix. La *Vache blanche* est encore une œuvre puissante : l'accord du ciel et du pelage est bien fortement rendu. Ailleurs Troyon paraît prosaïque et sec.



TH. ROUSSEAU. — LE BUCHERON
(Collection de M. W. B...)

Que dire de Tassaert? Cet habile homme sut bien son métier; égrillard ou sentimental il ne plaît qu'à demi. Il pourrait être Belge sans grand dommage pour l'art français. Il ne nous déplaît pas d'avoir revu le *Boucher Turc* de Decamps, son *Garde-chasse* emphatiqne et la plaisanterie médiocre de *l'Indiscret*. Cela sert à fixer les idées. Chercheur d'effet, Decamps sacrifie la vérité à des antithèses brutales. Il ignore les transitions, les passages, les valeurs. Un trou noir opaque creusé dans un mur aveuglant de blancheur, un ciel d'un bleu faux; voilà ce trop fameux *Boucher*. Un esprit sec, une main qui pèse, le charlatanisme du faux art, voilà Decamps.

Meissonier est un géant minuscule, le Michel-Ange du microscope. Mais il œuvre loyalement dans son petit domaine, et, pourvu qu'on n'assomme pas nos grands poètes avec ce phénomène, nous applaudissons volontiers au travail des puces savantes. Je préfère d'ailleurs ses petites toiles très voulues et très adroites à ses épopées à la glace.



J.-F. MILLET. — L'ENFANT MALADE (pastel)
(Collection de Mme Albert Cahen d'Anvers)

Le parfait auteur du *Sahel* et des *Maîtres d'autrefois*, le délicieux romancier de *Dominique* restera comme écrivain plus que comme peintre. Mais cet art si distingué intéressera toujours par la qualité d'esprit qu'il révèle. Il n'est pas médiocre, il n'est cependant que distingué.

Mais Ricard, l'aristocratique et profond Ricard, comme il se fait de plus en plus une place éminente, un peu à part et loin de la cohue. Esprit d'élite, peintre savant et divers, élégant, subtil, perspicace, tout pénétré d'un parfum de Renaissance, il n'imite pas, il s'imprègne de l'esprit des maîtres. Ennemi du relief vulgaire, que nos réalistes balourds nous jettent à la figure, il met ses figures loin dans la toile, les enveloppe et les affine de mystère, les voile d'une gaze tremblante et colorée. Son art, qui résume tant de passé, a le sens le plus aigu de la physionomie moderne. La *Femme en jaune*, le portrait de *Madame de Formeville*, le portrait d'un *Vénitien*, le portrait de Mademoiselle G..., autant de chefs-d'œuvre exquis de finesse psychologique, de richesse dissimulée, d'intime et précieuse poésie. Et je ne sais si de tous les maîtres ici rassemblés, ce n'est pas Ricard qui fait le mieux leçon à l'art expéditif d'aujourd'hui, à la banale textualité qui rabaisse les trois quarts de nos portraitistes au rang de photographes.

Courbet et Manet ne figurent guère ici que pour mémoire. La *Femme nue* de l'un, *l'Enfant aux cerises* de l'autre ou son *Lapin*, nous rappellent surtout qu'ils furent de très beaux peintres.

Mais c'est une chose vraiment merveilleuse, quand on y pense, que la faculté de renouvellement de l'art français au cours du XIXe siècle. Lorsque le grand essor lyrique issu de la Révolution et propagé par le romantisme eut été comme rabattu par la résistance des faits, lorsque l'idéal généreux et parfois chimérique, dont s'étaient grisés les hommes de 1848, dut pactiser avec la réalité, l'esprit pratique, l'observation tantôt grave et tantôt narquoise prit sa revanche dans tous les domaines de la pensée. L'imagination et la sensibilité, mises en pénitence, baissèrent le ton et ne se hasardèrent plus que sous le masque de l'ironie, comme si elles subissaient à leur tour une loi des suspects, et se sentaient coupables de graves erreurs. Cette lutte entre le rêve ardent de ce qui pourrait être et l'amère constatation de ce qui est c'est tout le drame de la vie de Flaubert. L'art aussi se mit au régime sévère de la science. Il se refusa le droit d'inventer ou plutôt il se dit que pour l'artiste inventer c'est découvrir le sens et la beauté de ce qui l'entoure.



DAUBIGNY. — BONNIÈRES, CRÉPUSCULE
(A MM. Boussod, Valadon & Cie)

Quoi que l'on pense de l'homme, il faut convenir que Courbet joua un rôle capital dans la formation de l'art moderne. Il ne semble pas que l'heure de la justice ait encore sonné pour lui, puisqu'une œuvre telle que *l'Enterrement à Ornans*, c'est-à-dire une des plus fortes et des plus riches que l'École française ait produites dans l'espace d'un siècle, est retenue dans les Limbes de la plus étroite et obscure salle du Louvre. Cette toile et d'autres, comme l'admirable *Après-midi à Ornans* du Musée de Lille, comme la bizarre et rayonnante *Allégorie réelle*, comme *les Demoiselles de la Seine* et *la Fenaison* du petit Palais, attesteront à jamais le magnifique



COROT. — LE LAC NEMI

(Collection de M. Henri Gallice)

tempérament du peintre et la puissante émotion ressentie par lui devant la nature.

L'initiative de Courbet, puis celle de Manet ouvrirent un champ infini à la peinture contemporaine. La défroque du passé tomba ; le costume, l'allure et l'esprit de la vie présente s'installèrent dans l'art. Par quelle étrange aberration avait-on cru que des liseurs, des joueurs, des buveurs ou des fumeurs n'avaient chance de nous intéresser que s'ils portaient des costumes dont nous avons perdu le sens, que s'ils affectaient des poses que nous ne connaissons plus que par les tableaux ? Étrange idée de vouloir faire de la vie avec des choses mortes ! Terburg et Metsu au XVIIe siècle ne peignaient pas, que je sache, des Hollandais du XVIe, et Chardin n'infligeait pas à ses modèles les perruques et les pourpoints du temps de Louis XIV.

La naïveté, le goût de la vérité, l'imprévu des spectacles réels, les délicatesses de la vision directe, les hardiesses de la main qui lutte avec la vie mouvante, tout cela rentra donc dans notre art, grâce à ces braves esprits qui osèrent aller droit devant eux sans se laisser troubler par les oies du Capitole.

Ils auraient pu prendre pour devise le mot d'un poète : « Que l'on ne dise pas que l'intérêt poétique manque à la vie réelle; car justement on prouve que l'on est poète, lorsque l'on a l'esprit de découvrir un aspect intéressant dans un objet vulgaire. »



DAUBIGNY. — LES SABLIÈRES DE VALMONDOIS
(A MM. Eug. Glaenzer & Cie)

On quitte à regret la salle avec le sentiment bien net que la peinture française du XIXe siècle, malgré les conditions déplorables que lui fit un public sans direction, une société sans goût, une autorité qui protégea l'art au rebours du vrai mérite, s'est frayé sa voie grâce à l'enthousiasme héroïque et tenace de quelques âmes très pures qui bravèrent l'ignorance, l'ostracisme ou la raillerie stupide. Nous ne serons jamais assez reconnaissants envers ces esprits d'élite, les Delacroix, les Corot, les Millet, les Manet, et plus tard, les Fantin, les Ribot, les Puvis, les Carrière, pour avoir témoigné que l'âme fine et fière, grave et tendre de notre race ne se laissait pas opprimer par le pédantisme obtus et morose qui prétend faire une vertu de la servilité. Ils furent les affranchisseurs nécessaires : ils ont tenu en respect cette larve de l'art classique, qu'on appelle l'académisme, toujours menaçant, éternel comme la sottise et plus dangereux que partout ailleurs dans un pays où le premier venu, dès qu'il détient une parcelle d'autorité, se pose en gardien de la Tradition. La Tradition, celle de Poussin et celle de Claude, elle est vivante en Corot, en Millet : elle est morte en Cabanel et consorts. Mais Pierre Grassou, Garnotelle, ou de quelque nom qu'on l'appelle, s'il ne se vend pas, ne meurt pas non plus.

Parce que des jeunes gens se grisent de liberté, et manifestent avec exubérance leur joie de peindre, on agite le spectre de l'anarchie, on en appelle au sourcil de Poussin, à la lippe d'Ingres ; on nous menace d'un retour offensif de cet esprit d'autorité qui peut faire merveille partout ailleurs que dans l'art. Le sceptre de plomb de l'inoubliable Delécluze est sur nos têtes. Il n'y a pas que Manet, dit-on ; non, mais heureusement il y a Manet.

MAURICE HAMEL.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 105 LES ARTS Septembre 1910



Photo Alinari.

ARMURE DE GUERRE. — Allemagne. — 1er quart du XVIe siècle

GALERIE DE LA CHEVAUCHÉE, MILIEU

Le Musée Stibbert. — Florence



Photo Alinari.

DEMI-ARMURES FRANÇAISES, 2e moitié du XVIe siècle. — ÉPÉES A COQUILLE, XVIIe et XVIIIe siècles
UN COIN DE LA GALERIE DE LA CHEVAUCHÉE

LE MUSÉE STIBBERT A FLORENCE

FLORENCE, cette patrie classique des Arts, a l'heureux privilège d'attirer les collections les moins destinées en apparence à se fixer sur les rives de l'Arno. Après celles de Carrand et de Ressman qui, formées surtout en France, ne semblaient pas appelées à franchir les Alpes, voilà le Musée Stibbert, qu'on croyait promis à l'Angleterre, installé à jamais dans la cité du *Giglio*.

Les curieux qui avaient obtenu la faveur de visiter les Galeries du chevalier Frédéric Stibbert, comme on l'appelait à Florence, avaient tous gardé de la princière villa de la via di Montughi un souvenir inoubliable. Ceux qui, après une première visite, lui écrivaient pour parler de quelques pièces les ayant particulièrement intéressés, recevaient de lui des réponses d'un caractère très personnel; sa grosse écriture irrégulière, au milieu d'une page et souvent d'une phrase, passait sans transition du français à l'anglais, parfois même à l'italien, et *vice versa ;* malgré ce mélange bizarre, ses lettres révélaient un érudit à côté du collectionneur. De tous les amateurs d'armes, le Musée Stibbert était connu comme une des plus belles Armeries privées du monde.

Aussi lorsque, le 10 avril 1906, on apprit le décès de Stibbert, après le tribut de regrets payé à sa mémoire, tous se demandèrent quel allait être le sort de sa magnifique collection, fruit de cinquante années de recherches.

La curiosité des amateurs fut vite satisfaite : la villa de la via di Montughi, avec toutes ses dépendances et toutes les collections d'objets anciens et modernes qu'elle renfermait, était léguée au gouvernement anglais. Un legs de 800,000 francs accompagnait ce don princier, pour assurer l'entretien du Musée. Au cas de non acceptation, la ville de Florence était substituée, dans toutes ces dispositions, au gouvernement anglais.

Ce dernier accepta tout d'abord. Mais, lorsqu'il eut pris



Photo Alinari.

ARMURES ITALIENNES ET ALLEMANDES XVIe SIÈCLE

SALLE D'ENTRÉE



Photo Alinari.

ARMURE DE GUERRE
France (?). — Milieu du XVIe siècle

plus ample connaissance du testament, où il était stipulé que les collections devaient rester dans leur état actuel et n'être jamais déplacées, il comprit que le Musée Stibbert ne pouvait profiter qu'à l'Italie. Revenant alors sur ses premières dispositions, il notifia, le 16 août 1906, sa renonciation au legs du chevalier Stibbert, et ce legs passa à la ville de Florence.

Celle-ci, on le comprend, n'avait garde de refuser. L'ancien fonds du Bargello, augmenté des collections Carrand et Ressman, constituait déjà un musée d'armes des plus intéressants; l'adjonction de la collection Stibbert, bien que celle-ci ne dût pas se fondre avec les précédentes, allait donner à la capitale de la Toscane un ensemble à même de rivaliser avec les grandes Armerie.

Un décret du 18 avril 1908 régla de façon définitive la situation du musée. Conformément aux dispositions testamentaires de Stibbert, le Conseil d'administration comprend le Syndic de Florence, le Directeur des Galeries, le Directeur des Beaux-Arts, le Consul général d'Angleterre et le neveu du donateur, le comte Robert Pandolfini, dans la famille duquel le titre d'administrateur sera héréditaire.

Luxueusement installé dans la villa même qu'habitait Stibbert, le Musée qui fut la préoccupation constante de sa vie est resté, suivant sa volonté, dans le cadre préparé par lui. Il est depuis quelque temps livré au public, avec le système mixte des entrées, payantes le mardi, le jeudi et le samedi, gratuites le dimanche, et rien n'a été épargné pour lui donner en tout les dispositions les plus séduisantes.

LA SALLE D'ENTRÉE

Dans la première salle, tendue d'anciennes tapisseries qui atteignent le haut plafond à caissons armoriés, des hommes d'armes semblent veiller. Assis sur une banquette richement sculptée, l'un d'eux tient un espadon à deux mains de dimensions exceptionnelles; un estoc se fût mieux accordé peut-être avec son harnois. L'épée à deux mains ne pouvait être manœuvrée que par un homme de pied, et tout, dans l'armure du porteur, indique le cavalier; l'arrêt de la cuirasse, notamment, ne peut laisser aucun doute.

Deux autres, debout de chaque côté de la porte, s'appuient sur le tronçon d'une lance rompue, dans la pose du Saint Georges de Mantegna, à l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Ces restes de lance font voir quelle arme ce devait être encore lorsque, la lance une fois brisée, on se servait du tronçon comme d'une massue. L'usage du tronçon de lance était réglementé dans certains tournois suivant des lois aussi minutieuses que celles qui réglaient l'emploi des autres armes; nous nous proposons de publier quelque jour les documents concernant cet ancien usage, assez fréquent, bien qu'il n'ait jamais été signalé, à ce que nous croyons du moins.

LA GALERIE DE LA CHEVAUCHÉE

La porte ainsi gardée donne accès dans la salle des armures équestres. Dès l'entrée, on est saisi par l'aspect imposant d'un escadron de gens d'armes qui occupe tout le milieu de cette immense galerie. Les armures de pied, disposées le long des murs, paraissent vraiment s'être rangées pour laisser défiler cette armée bardée de fer.

Cette mise en scène un peu théâtrale ne peut viser évidemment qu'à des reconstitutions isolées, l'ensemble comprenant des armures d'époques diverses et qui n'ont pas été de mode en même temps. L'effet néanmoins est grandiose, et la salle mérite vraiment son nom de Galerie de la Chevauchée *(Salone della Cavalcata)*.

Un lansquenet ouvre la marche. Son magnifique plastron, couvert d'un velours brodé qui s'engage sous la pièce de renfort



Photo Alinari. ARMURE MAXIMILIENNE — ARMURE A BOSSE DE POLICHINELLE

GALERIE DE LA CHEVAUCHÉE

de la pansière, est bien riche pour appartenir à un homme de pied. Il tient une guisarme de la forme la plus rare, et semble vouloir faire faire place à l'escadron qui le suit.

Derrière lui, à gauche, un cavalier rengaine son épée, avec le beau geste que Marochetti a donné au duc Emmanuel-Philibert de la place Saint-Charles, à Turin, son chef-d'œuvre; et certes, le metteur en scène de cette chevauchée ne pouvait s'inspirer d'un meilleur modèle. Son armure à bandes richement gravées, de la forme dite à cosse de pois ou à bosse de polichinelle, est du dernier quart du XVIe siècle; elle est moins ancienne que la barde et la selle de son cheval, travaillées au repoussé dans le style des maîtres milanais de 1550.

Son voisin porte une armure maximilienne du commencement du XVIe siècle, de fabrication sans doute allemande, et le chanfrein de son cheval appartient bien à la même armure. Mais ce chanfrein, coupé de sa partie inférieure, dont on voit les trous des rivets, a été complété par une muserole.

A leur suite, deux harnois de la seconde moitié du XVIe siècle, provenant des familles italiennes Borromeo et Guadagni. L'équipement des chevaux, armés de chanfreins et caparaçonnés de housses brodées aux armes et à la devise de leurs maîtres, est plus riche encore que l'adoubement de ces derniers. Chacun des cavaliers tient une masse d'armes, dont l'usage touchait, à ce moment, à ses derniers jours.

Plus loin, un gendarme allemand du commencement du XVIe siècle, coiffé d'une bourguignote et armé aussi d'une masse d'armes. La housse de son cheval ne le cède en rien à celle des précédents.

Il nous est impossible, on le comprend, de passer en revue tous les personnages de ce splendide cortège. Chacun mériterait une mention pour son armure et le complément de son costume, souvent en étoffes d'une richesse inouïe; mais le cadre restreint qui nous est tracé ne comporte pas un catalogue, et nous devons nous borner à attirer l'attention sur les pièces que la beauté du travail ou leur extrême rareté rendent particulièrement remarquables.

Vers l'une des extrémités de la salle, contre le mur, un cavalier en armure complète de la deuxième moitié du XVe siècle, monté sur un cheval pareillement armé de toutes pièces, semble être le condottiere de cette armée qui défile.

Ses gantelets à nervures, dont le droit est incomplet des doigts, ne doivent pas être ceux de l'armure et paraissent même avoir deux provenances différentes; leur date est d'ailleurs celle du reste de l'armure. Ils sont munis de ces terribles picots ou *gadelinges* qui transformaient, à l'occasion, cette défense en arme offensive redoutable, et auxquels Thomas de La Marche dut la victoire dans son duel judiciaire avec Jean Visconti.

Malgré la diversité de provenance de quelques-unes de ses pièces, ce harnois est des plus intéressants; il est rare de rencontrer des armures aussi anciennes absolument complètes. Celle-ci a toutes les caractéristiques des ar-



Photo Alinari.

ARMURE MAXIMILIENNE

Allemagne. — Commencement du XVIe siècle



ARMURES DES FAMILLES BORROMEO ET GUADAGNI

SALLE DE LA CHEVAUCHÉE

mures italiennes de cette époque, entre autres la frange de mailles au-dessous du genou, dont nous parlerons plus loin, au sujet d'un autre exemplaire de cette disposition.

Le cheval, bardé de fer et de mailles, a l'allure que Misson regardait comme si surprenante dans le portrait équestre de Giovanni Acuto (John Hawkwood). Décrivant la fresque du Dôme de Florence, où Paolo Uccello a peint le fameux condottiere, ce voyageur signale comme une « faute considérable » le cheval *qui marche l'amble*. Misson, qui a su voir tant de choses dans son *Voyage d'Italie*, n'a pas fait preuve ici de son habituel esprit d'observation; plus attentif, il aurait remarqué que ce qui lui paraissait anormal au xviie siècle avait été la règle au xve, et que l'allure du cheval d'Hawkwood, loin d'être une exception, était celle de presque tous les portraits équestres de cette époque. Cet amble qui le choquait si fort, il l'aurait retrouvé, sans sortir du Dôme de Florence, dans une fresque d'Andrea del Castagno, portrait de Marrucci da Tolentino, qui fait pendant au portrait d'Acuto; il l'aurait constaté encore à Vérone, dans le monument de Sarego, à l'église Sainte-Anastasie; à Padoue, dans la statue de Gattamelata, chef-d'œuvre de Donatello; à Venise enfin, dans la célèbre statue équestre de Bartolomeo Colleoni. Le Jean-François-Gonzague de Sperandio, au musée du Louvre, confirme, lui aussi, la généralité de cette allure au xve siècle.

Qu'on veuille bien l'observer cependant, elle convenait au *palefroi*, cheval de route et de parade, mais non point au *destrier*, cheval de bataille, *qui seul était armé*. Uccello, qui donnait l'amble au cheval d'un portrait équestre, s'est bien gardé de peindre avec la même allure les chevaux de ses batailles que conservent le Louvre, la National Gallery et le Musée des Offices. Si donc l'amble du cheval de la collection Stibbert est bien observé, l'armure dont ce cheval est revêtu est inopportune; aucun des chevaux des fresques et statues que nous venons de citer n'est armé. Peut-être eût-il mieux valu réserver cette barde, dont les nervures ne cadrent pas d'ailleurs avec le harnois uni du cavalier, pour un autre des chevaux du Musée.



ARMURE MAXIMILIENNE

Allemagne. — Commencement du xvie siècle

Et qu'il nous soit permis, à ce propos, de témoigner un regret : on ne tient pas assez compte aujourd'hui, dans la peinture et dans la sculpture historiques, de l'universalité de cette allure des palefrois aux xive et xve siècles. Ce détail a cependant son importance, et, s'il a été rarement observé chez nous, malgré la passion avec laquelle on recherche l'exactitude la plus minutieuse, c'est peut-être faute d'exemples. En Italie, où, comme on vient de le voir, ces exemples abondent au contraire, on y a pris garde; déjà, en 1833, Marochetti a cru devoir mettre à l'amble le cheval de la statue d'Emmanuel-Philibert, bien que cette coutume des siècles précédents ne fût plus aussi constante au xvie. Même dans les musées d'armes italiens, quelques tentatives ont été faites dans ce sens, et la restitution du Musée Stibbert n'est pas unique. A l'Armeria de Turin, l'allure du cheval qui porte l'armure du duc Emmanuel a été copiée sur celle de sa statue; on en a fait autant à l'Arsenal de



Photos Alinari.

ARMURE DE GUERRE

Italie (?). — Milieu du xvie siècle



Photo Alinari.

ARMURE DE GUERRE

Italie. — 2e moitié du XVe siècle



Photo Alinari.

SALLE DE LA COUPOLE
(A droite le portrait de STIBBERT, par GELLI)

Venise pour le cheval qui porte l'armure *attribuée* à Gattamelata, probablement aussi d'après la statue de cet homme de guerre. La chose était d'ailleurs, cette fois, bien inutile, cette armure étant postérieure de près de cent ans à la mort de Gattamelata.

LA SALLE DE LA COUPOLE

Dans le magnifique hall qui porte le nom de Salle de la Coupole, avec d'autres tableaux, ceux-là de maîtres anciens, dont quelques-uns sont dignes des grands musées, le portrait de Stibbert, dû au pinceau de Gelli, fait revivre le célèbre amateur au milieu des merveilles par lui accumulées. Les œuvres d'art de toute nature se disputent ici la place; mais nous n'avons à parler aujourd'hui que des armes.

Devant Stibbert, une vitrine laisse voir des arquebuses allemandes aux fûts richement incrustés d'ivoire et de nacre; sur une autre, pleine de pièces d'armures, des casques divers de types et d'époques montrent leurs visières fermées ou leurs faces béantes. Dans les coins de la salle, des mannequins armés, réunis par petits groupes, sont comme les habitants de ce palais de l'armement ancien.

Le groupe de droite appartient au XVI[e] siècle; seule, la



Photo Alinari.

ANIME. — TRAVAIL DE MANTOUE

UN GROUPE DE LA SALLE DE LA COUPOLE

Italie. — XVIe SIÈCLE

hallebarde tenue par l'un des mannequins est trop archaïque pour cadrer avec le costume du personnage. Au milieu de ce groupe, une de ces rares et belles armures entièrement faites de lames articulées auxquelles on donnait le nom d'animes, peut-être par corruption du mot italien *lamine*, qui désignait ces lames. Le Musée Impérial de Vienne possède un harnois de ce type qui a avec celui du Musée Stibbert d'étroites similitudes. Il a appartenu à l'amiral Barbarigo, un des chefs de la flotte vénitienne à Lépante, et il est à remarquer que ce genre d'armures fut surtout porté par des hommes de mer. L'anime de Barbarigo, suivant le regretté custos W. Boeheim, est un travail de Mantoue, de l'école de Ghisi ; la même provenance doit sans doute être attribuée à l'anime de Stibbert. Le Musée possède d'ailleurs plusieurs autres exemplaires de ce type, mais moins complets et moins beaux.

Un autre groupe nous recule vers le dernier quart du xve siècle. Deux hommes d'armes, coiffés de barbutes italiennes, semblent causer avec un troisième qui a déposé à ses pieds son armet à bec de moineau, et dont l'armure paraît plutôt allemande.

L'homme d'armes de gauche s'appuie sur un grand estoc

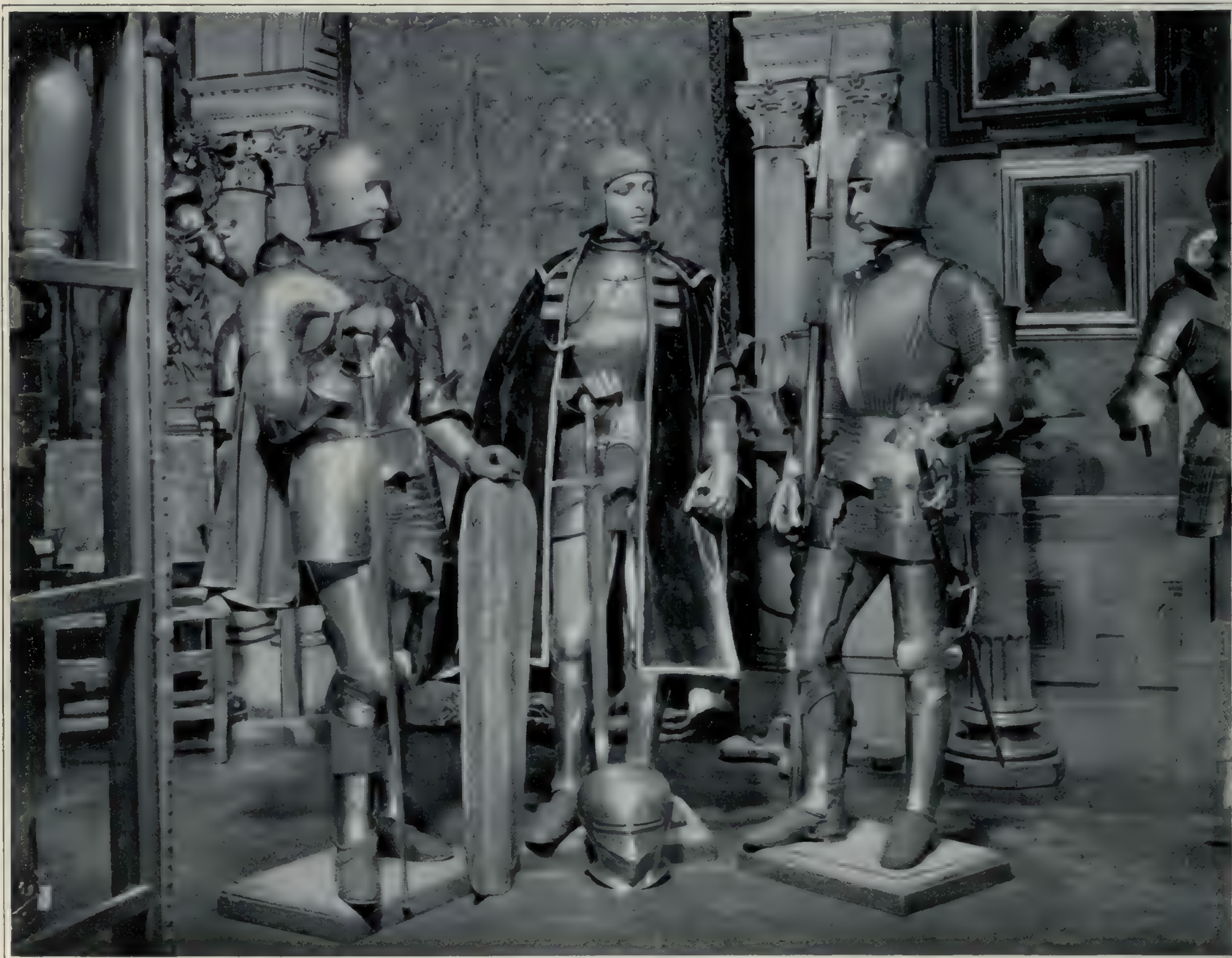


Photo Alinari.

UN GROUPE DE LA SALLE DE LA COUPOLE
Italie. — xve siècle

de type allemand peu en harmonie avec l'armure du personnage, aussi italienne que possible.

Celle-ci présente une particularité qui mérite d'attirer l'attention des amateurs d'armes, et par son extrême rareté, et parce qu'elle est une caractéristique de l'armure italienne des xive et xve siècles. C'est un pan de mailles fixé à la genouillère et qui retombe comme une frange sur la grève. L'armure dont le cheval marche l'amble est munie, nous l'avons fait remarquer, de la même disposition.

Cette pièce de l'armement, qui n'a guère été étudiée jusqu'ici, est si rare qu'elle ne se rencontre ni dans le Musée d'artillerie, ni à l'Armeria reale de Turin. Hors le Musée Stibbert, nous n'en connaissons qu'un seul exemplaire antérieur à 1500, à Hertford-House, dans la collection Wallace. Si la frange de mailles d'Hertford-House est authentique, elle nous inspire des doutes sur l'exactitude du classement du harnois qui la porte. Dans son catalogue, Sir F. G. Laking donne ce harnois comme allemand ; jamais, avant la fin du xve siècle, les plattners allemands n'ont muni de cette frange les genouillères forgées par eux.



Photo Alinari

DEMI-ARMURES DE PARADE

Italie. — Fin du xvie siècle

Armes d'hast : pertuisane et bec de corbin

Photo Alinari

DEMI-ARMURE
France. — 2e moitié du XVIe siècle

Ils la connaissaient cependant, car ils l'ont figurée quelquefois en la gravant sur le haut de la grève ou sur la lame inférieure des genouillères.

Si on veut l'étudier sérieusement, on est réduit à l'iconographie, qui établit indiscutablement l'appartenance italienne de cette pièce. Elle est, en effet, aussi fréquente dans les peintures des maîtres italiens qu'elle est rare dans les armures parvenues jusqu'à nous.

On la voit déjà dans le portrait équestre de Guido Riccio, daté de 1328, au palais communal de Sienne, et à partir de ce moment elle figure dans la plupart des tableaux italiens où sont peintes des armures. On la trouve à la National Gallery, dans le Saint Guillaume de Cesare Grandi ; à la Galerie Royale de Florence, aux genoux des archanges Michel et Raphaël, de Botticelli ; à Venise, sur l'armure de tous les Saint Georges dus au pinceau de Carpaccio ; à la Galerie Atestine de Modène, aussi dans le Saint Georges de Dosso Dossi ; à Rome, dans celui d'Ercole Grandi, à la Galerie Corsini ; à la cathédrale de Sienne, dans le portrait d'Aringhieri par le Pinturicchio ; au Musée de Berlin, dans un Saint Georges, œuvre de Cosimo Tura ; à Dresde, chez un garde du Saint Sébastien, par le même peintre ; au Louvre enfin, dans le Saint Georges de Raphaël, un des derniers tableaux qui montrent ce détail de l'armement.

Au contraire, on ne rencontre jamais cette frange de mailles dans les tableaux des maîtres allemands. Les armures italiennes ne pénétraient guère dans l'Allemagne, dont la production armurière était considérable, et si, parfois, les armuriers lombards



DEMI-ARMURE
France (?). — 2e moitié du XVIe siècle
(Au-dessous, débris d'une anime)



Phot. Lécuyer

GALERIE DE LA CHEVAUCHÉE

VUE D'ENSEMBLE

(Au fond une armure équestre figure saint Georges)

travaillaient pour les princes allemands, c'était, le plus souvent, sur des modèles allemands.

En Flandre, où l'importation italienne a été plus importante, on trouve parfois cette pièce, surtout après que Charles le Téméraire eût appelé à Bruges le Milanais Othenin du Cornet et en eût fait son armurier attitré. On la remarque notamment dans les armures des tapisseries flamandes de la série de l'Histoire de David, au Musée de Cluny; mais il est aisé de voir que, si ces tapisseries sont flamandes, les nombreuses armures qui y sont représentées sont de type italien.

La caractéristique italienne de la frange de mailles du genou se limite toutefois à 1500. Après cette date, les poncifs d'armures se communiquent de plus en plus d'atelier en atelier, les types se mêlent, et la classification par nationalité devient plus difficile. Ainsi, l'armure A. 26, de l'Armeria de Madrid, ayant appartenu à Charles-Quint, porte la frange de mailles, bien que signée du fameux armurier d'Augsbourg, Colman Helmschmied.



Photo Alinari. BACINET A BRETÈCHE ET CUIRASSE
2e moitié du XIVe siècle
(Les trous du plastron sont destinés à fixer les chaînes d'armes)

LES ARMURES HORS DES GROUPES

Nous devons maintenant revenir en arrière pour étudier dans les salles déjà parcourues les armes offensives ou défensives placées hors des cortèges ou des groupes.

Tout au fond, sur une console élevée, dominant l'immense galerie de la chevauchée comme une apothéose de l'armure, un des cavaliers du musée figure saint Georges. Il brandit, triomphant, le tronçon d'une lance dont l'extrémité brisée est fichée dans le corps du dragon abattu sous les pieds de son cheval.

Ici, tapissant les murs; là, rangées sur des meubles; ailleurs, juchées sur des consoles ou posées à terre, partout des armes et des armures. Des faisceaux de brassards jaillissent des panoplies, torchères étranges dont les réflecteurs sont des boucliers et les torches des épées. L'effet décoratif est extraordinaire; l'œil, partout attiré, ne sait où se fixer.

Çà et là cependant, on observe des pièces de premier ordre. C'est d'abord une armure du XIVe siècle, la plus ancienne et en même temps une des plus rares du musée, bien qu'elle soit très incomplète. Elle ne comprend, en effet, avec un casque, qu'une cuirasse, composée d'une dossière et d'un plastron.

Le casque est un bacinet à timbre ovoïde d'une conservation remarquable. Un camail de mailles, tenu aux vervelles du bacinet par un passant, fournit pour la défense du visage *une bretèche,* sorte de nasal formé d'une bande de mailles terminée par une croix de fer. Une ouverture au centre de cette croix permet de l'agrafer par un pivot sur le frontal du casque; le nasal, en ce cas, ne laissait guère que les yeux à découvert. Au repos, on dégrafait la croix; la bande de mailles retombait sur le menton, découvrant alors le visage, comme dans les statues de Can Grande et de Can Signorio à Vérone.

La cuirasse, très simple et dont le métal porte les traces de la forge, attire l'attention par deux petites ouvertures symétriques forées dans le plastron. Elles étaient destinées à fixer, par un mode d'attache aujourd'hui disparu, piton ou boucle, les chaînes qui reliaient alors à l'armure l'épée ou d'autres armes dont nous parlerons plus loin.

Si ce bacinet et cette cuirasse ont vraiment été forgés l'un pour l'autre, il est possible de fixer leur date de façon assez précise. Ils seraient alors de 1370 environ, époque à laquelle a cessé la mode de ce genre de casque en même temps que commençait l'usage de ces cuirasses à plastron d'une seule pièce.

On ne peut leur donner une date plus récente, car vers ce moment le nasal de mailles, usité depuis les premières années du XIVe siècle, fut remplacé par une visière fixée par une charnière au bacinet. On ne peut, d'autre part, leur assigner une date plus reculée; c'est, en effet, à cette époque qu'apparaît la cuirasse forgée de deux grandes pièces, le plastron et la dossière.

Jusque-là l'armure du XIVe siècle avait été la brigandine, pourpoint d'étoffe à doublure d'écailles de métal, renforcé parfois d'une plaque d'acier sur la poitrine; et les premières armures à plastron et dossière de métal sans lien d'étoffe, apparues vers le milieu du siècle, n'étaient pas, comme celle-ci, faites de deux pièces seulement, mais composées de bandes ou de plaques de fer rivées les unes sur les autres. On peut en voir un exemple à Florence même, dans une scène sculptée sur la plaque d'ivoire d'un dos de miroir du



DEMI ARMURE DE CHEVAU-LÉGER
1re moitié du XVIe siècle
(Le plastron sans arrêt ne permettait l'emploi que de la lance légère)

ARMURE GOTHIQUE INCOMPLÈTE
Dernier quart du XVe siècle
(L'armet beaucoup plus récent n'est pas celui de l'armure)

xɪvᵉ siècle qui fait partie de la collection Carrand, au Bargello.

Les chaînes dont nous avons parlé, fixées au plastron, servaient à retenir l'épée, la dague, la masse et parfois même le casque lorsque le chevalier l'enlevait pour respirer plus à l'aise. L'usage en a été observé déjà d'après les sceaux et les pierres tombales, mais n'a jamais, croyons-nous, été signalé dans la peinture. Trois tableaux de Jan van Eyck permettent d'étudier cette curieuse disposition : un saint Michel à la Pinacothèque de Dresde, un saint Georges à Bruges et la réplique du même au Musée d'Anvers.

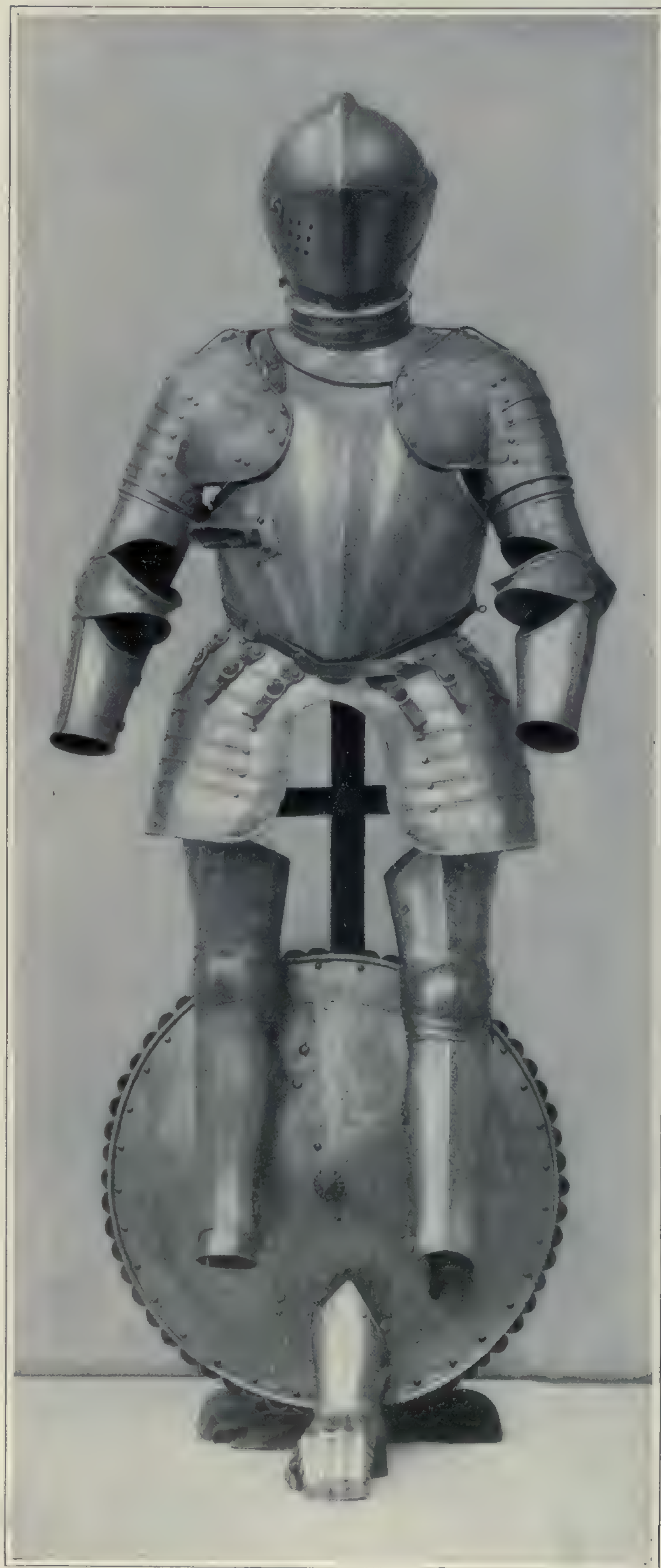


Photo Alinari. ARMURE
Italie. — Style de Pompeo della Chiesa. — Dernier quart du xvɪᵉ siècle
(La rondache est celle de l'armure, le gantelet bien plus ancien)

Ils sont précieux pour ce détail de l'adoubement au xɪvᵉ siècle qu'on est réduit à étudier d'après les documents écrits ou figurés. En effet, aucun autre musée, à notre connaissance, ne possède une armure portant la trace de ces chaînes ; le plastron du Musée Stibbert peut donc être considéré comme une pièce unique, ou du moins d'une très haute rareté.

Après ce prototype du harnois blanc, des armures de nationalités diverses s'échelonnent à toutes les dates : armures du xvᵉ, avec leur plastron en deux pièces aux lignes accusant l'influence gothique ; armures cannelées de l'extrême commencement du xvɪᵉ siècle, adoptées par l'empereur Maximilien, dont elles ont gardé le nom ; armures de 1550, marquant déjà par leur alourdissement la crainte des armes à feu ; armures de la fin du xvɪᵉ siècle, rappelant par leurs plastrons en bosse de polichinelle et leurs hanches exagérées les formes mises à la mode par les fils de Henri II ; armures allemandes, armures italiennes..., il est impossible de tout décrire et même de tout signaler.

Parmi ces dernières, cependant, notons l'une d'elles, à bandes verticales alternativement polies et gravées d'entrelacs et de médaillons à personnages. Son armet, du type appelé en Italie *celata da incastro,* et que nous désignons sous le nom d'armet à gorge, de la gorge ou rainure dans laquelle vient s'encastrer la saillie du colletin, présente le type le plus parfait de la défense de tête.

Cette belle armure a sa rondache décorée dans le même style ; elle sort sans doute de l'atelier réputé du Milanais Pompeo della Chiesa, dont elle accuse le style et la facture.

Il y a lieu de signaler encore, bien que quelques-unes d'entre elles soient assez ordinaires, un certain nombre d'armures intéressantes pour nous, parce qu'elles sont de fabrication probablement française. Pour ceux à qui les lignes des armures ne sont pas assez familières pour leur permettre de discerner par elles seules la nationalité probable, nous pouvons indiquer un détail qui caractérise généralement les armures françaises de la deuxième moitié du xvɪᵉ siècle : les lames des tassettes en sont bien plus étroites, et partant plus nombreuses, que dans les harnois italiens ou allemands. Il est facile de vérifier le fait au Musée d'artillerie, dans les armures de François II, de Charles IX et de Henri III.

Le besoin de faciliter l'articulation de cette partie du costume militaire inspira peut-être à l'origine cet agencement, mais il devint ensuite une question de mode plutôt que de souplesse. Cette étroitesse des lames demeure en effet constante dans les armures françaises, même lorsque les tassettes sont d'une seule pièce, et que les lames transversales sont seulement figurées par le repoussé ou la gravure.

Bien entendu, il en est de cette caractéristique comme de la plupart de celles que nous indiquons au cours de cet article : elle n'est pas absolue. Elle peut cependant toujours servir de commencement d'indication, et, quand elle n'est démentie par aucun autre détail, on peut la tenir pour à peu près certaine. Plusieurs des armures de la collection la présentent de façon très accentuée.

Avec celles-là, l'armurerie française est encore repré-

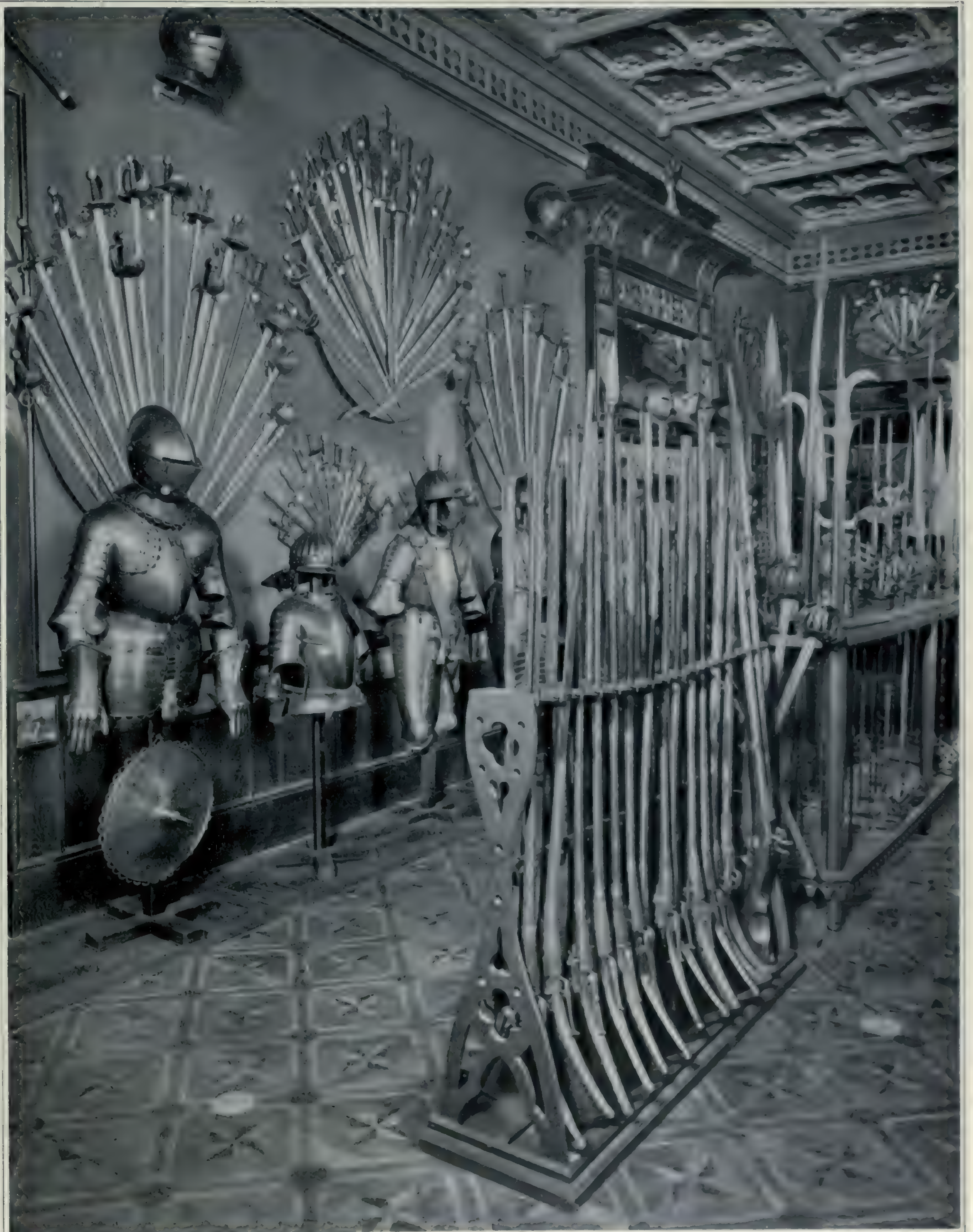


Photo Alinari.

ARMURES DU XVIIe SIÈCLE. — FUSILS DE L'ILE DE SARDAIGNE. — SCHIAVONES VENITIENNES. — CLAYMORES ÉCOSSAISES
(Le corselet à *boutonnure* de la première armure s'ouvre au milieu du plastron, forme rare)



DEMI ARMURE
France vers 1560
(Le plastron doublé d'une pièce de renfort à l'épreuve de la balle)

sentée par un bel armet repoussé; nous en parlerons dans la série des casques que nous étudierons plus loin.

LES ARMURES DE JOUTE

Le Musée Stibbert renferme plusieurs armures à double usage pour la joute et pour la guerre et quelques-unes sont reproduites dans ce numéro. La coutume s'était introduite, en effet, de jouter parfois sous l'armure de guerre, bien qu'elle mît moins sûrement à l'abri que l'armure spéciale pour la joute. Peut-être l'attrait du danger était-il la raison qui faisait spécifier l'armure de guerre dans certains défis et qui avait amené la création de ces types intermédiaires.

Faciles à distinguer des autres, ces harnois comportent généralement un armet qui n'a d'ouvertures pour la respiration qu'à droite, ce côté n'ayant rien à craindre des coups de lance dans la joute; la grande buffe qui protège l'épaule gauche est renforcée et prend les proportions d'un écu de joute; souvent l'armure compte deux paires de gantelets et ceux pour la joute sont à mitons, c'est-à-dire n'ont pas les doigts séparés; lorsque ces armures mixtes sont allemandes, les lames des épaulières s'imbriquent le plus souvent de bas en haut, disposition favorable pour faire glisser la pointe de la lance; enfin, l'arrêt sur lequel on couchait la lance est toujours renforcé et plus massif que dans les armures de guerre ordinaires.

Faisons-le remarquer ici, c'est intentionnellement que nous n'employons pas pour désigner cet arrêt le mot *faucre,* adopté aujourd'hui par la plupart des amateurs d'armes anciennes. L'Académie a eu raison de ne pas admettre ce mot dans son dictionnaire, car il n'a pas d'existence légale dans la langue française. Il s'y est introduit, longtemps après la disparition de l'arrêt, par la superposition de deux erreurs grossières, une erreur dans la lecture des anciens textes et une erreur dans l'interprétation du mot mal lu.

A côté de ces armures mixtes, la collection conserve deux armures de joute proprement dites; elles appartiennent toutes deux au dernier quart du xve siècle. Observons d'abord la première, celle dont le plastron n'est pas recouvert d'étoffe; sous son aspect de coffre-fort à serrurerie compliquée, c'est une des pièces les plus rares de la collection et, bien qu'incomplète de son heaume, de son écu de joute, d'une partie des brassards et des gantelets, une des plus précieuses. Elle permet d'étudier dans les détails l'adoubement bizarre de ces armures à usage spécial, si différentes des armures de guerre.

Le heaume absent portait à l'arrière une boucle dans laquelle passait une courroie attachée à la dossière de la cuirasse. Devant, il était fixé à la charnière qui affleure le haut du plastron par trois rivets dont on aperçoit les trous. Cette charnière se continue par un moraillon percé d'ouvertures carrées dans lesquelles viennent s'encastrer des vervelles rivées au plastron; un verrou passe ensuite dans ces vervelles et fixe ce moraillon et, par suite, le heaume qui en dépend, de façon inébranlable.

Ce mode d'attache du heaume, spécial à l'Italie, a été copié parfois en Flandre et en Espagne; en Allemagne, au



Photos Alinari

DEMI ARMURE
France (?), et dernier quart du xvie siècle
(Le casque est une bourguinote)



Photo Alinari.

MASSES D'ARMES ET DAGUES

XVe et XVIe siècles

contraire, on a toujours préféré visser directement le heaume sur le plastron. Ce système était plus solide peut-être, mais plus long à installer; de plus, il donnait au heaume une position invariable, tandis que le moraillon italien permettait au jouteur de varier l'inclinaison de son casque en utilisant une, deux, trois ou quatre des vervelles de la cuirasse.

Entre ce moraillon et l'épaulière gauche se voit une sorte de trépied sous lequel deux trous sont percés dans le plastron. Ce trépied servait de point d'appui à l'écu de joute qui s'attachait par une forte tresse de chanvre passée dans les trous. Si solide qu'elle fût, cette tresse devait souvent se rompre sous les rudes coups de la lance, car les comptes de l'époque en révèlent à chaque joute une grande consommation.

Ce trépied est également spécial aux armures italiennes; dans les armures allemandes, il est remplacé par une boucle à laquelle pend une sorte de poire mobile. L'écu s'appuyait sur cette poire et vacillait sous le coup de la lance dont il amortissait ainsi le choc en l'empêchant de porter sur un point fixe et précis. Il semble donc qu'ici l'avantage restait au système allemand.

Si tout ce que nous avons décrit jusqu'ici dans cette armure est bien italien, l'arrêt sur lequel on appuyait la lance au moment de la charge est, au contraire, allemand : il est vissé au plastron. En Italie, on préférait généralement un arrêt détachable aussi, mais fixé par des vervelles et un verrou, comme le moraillon du heaume. On peut étudier ce système dans la seconde armure de joute



Photo Alinari.

ARMURE COMPLÈTE
Façon d'Allemagne. — 1er quart du XVIe siècle

reproduite à la même page; il était, à cette époque, particulier à l'Italie pour les armures de guerre comme pour les armures de joute et n'a été usité en Allemagne qu'à partir de 1520 environ.

L'arrêt allemand se complétait parfois d'une pièce qui passait sous le bras et allait prendre de haut en bas l'aresteuil, ou talon de la lance; elle était alors soutenue par cet appareil dans la position horizontale sans le secours de la main. Notre Musée d'artillerie et le Musée germanique de Nuremberg possèdent un certain nombre d'exemplaires de ce dispositif fort rare, essentiellement allemand, et qui ne se rencontre, croyons-nous, dans aucun musée d'armes d'Italie. C'est ce que les anciens chroniqueurs appelaient l'arrêt avantageux, presque toujours interdit dans les joutes françaises.

Revenons à la première armure : son brassard droit, fait de lames articulées, laisse les mouvements très libres; il découvre l'épaule et le dessous du bras, mais l'immense rondelle de la lance de joute complétait la défense de ce côté et rendait inutile toute autre protection.

Le brassard gauche, au contraire, est composé de pièces rigides, le bras gauche ayant besoin de moins de liberté et étant en même temps plus exposé. Les deux jouteurs galopaient le long d'une barrière de toile qui les séparait; chacun d'eux avait à sa gauche cette barrière et son antagoniste, et le côté gauche seul s'offrait aux coups.

Il était d'ailleurs bien protégé par l'écu de joute dont nous avons parlé, sorte de bouclier de bois revêtu le plus souvent

de plaques de corne de cerf, et parfois pavé de dents de cheval.

La seconde armure de joute a gardé aussi le moraillon à vervelles de son heaume absent. L'arrêt est, cette fois, du type italien, mais l'écu de joute, supporté dans l'armure précédente par un trépied, l'était dans celle-ci par une poire dont on voit la boucle d'attache à côté de la rondelle.

Malgré quelques détails que nous avons signalés comme se rattachant plutôt au type allemand, ces deux armures présentent des caractéristiques assez déterminées pour qu'on puisse leur assigner une origine milanaise qui est celle des *très rares* armures de ce modèle parvenues jusqu'à nous. Le Musée impérial de Vienne en conserve une qui a appartenu à Gasparo Fracasso, dont elle porte le nom ; elle montre les poinçons d'Antonio Missaglia, un des plus célèbres armuriers milanais du XVe siècle.

L'arsenal de Venise en possède deux autres dont l'origine milanaise n'est pas moins sûre, car elles portent les emblèmes et les initiales du cardinal Ascanio Sforza, le belliqueux prélat dont une armure de guerre figure à l'Armeria de Turin. L'analogie des armures de Venise et de Vienne avec celles du Musée Stibbert est frappante.

Le comte de Valencia, il est vrai, a cru devoir classer comme espagnol un semblable harnois conservé à l'Armeria



Photos Alinari.

ARMURE DE JOUTE
Milan. — Dernier quart du XVe siècle
(Le cuissot droit, inutile pour la joute, etait détachable et se rattachait pour le tournoi)



ARMURE DE JOUTE
Milan — Fin du XVe siècle

de Madrid. Sa seule différence consiste dans le soutien de l'écu de joute, qui est une poire et non un trépied. Si le savant et regretté archéologue ne s'est pas trompé, ce harnois, qui a appartenu à Philippe le Beau, a été probablement copié sur un modèle milanais.

LES CASQUES

En dehors des casques des armures complètes, le musée possède une série de casques isolés donnant presque toutes les variétés de l'armure de tête : bacinets, salades, barbutes, armets, bourguignotes, morions, cabassets, etc. Il en est dans le nombre qui présentent des particularités intéressantes pour l'histoire de l'armement.

C'est d'abord un morion d'un type particulier, sorte de casque à l'antique, forgé d'une seule pièce et surmonté de trois crêtes. La difficulté de refouler une seule crête dans la masse arrêterait bien des ouvriers modernes choisis parmi les plus habiles; mais qu'il s'en trouverait peu capables de forger aujourd'hui un casque à trois crêtes !

Le décor au repoussé de ce morion a beaucoup souffert de l'oxydation ; si l'on ne peut plus en apprécier la finesse, le modelé cependant reste encore suffisamment reconnaissable. Sur l'avance, une tête de satyre, dont la photogravure laisse à peine deviner le profil, couvre la jonction des trois crêtes; sur les côtés du timbre, le lis fleuronné des armes de Florence accuse sans doute possible une attribution florentine.

Ce type de casque était en effet, d'après les recherches du major Angelucci, celui de la garde des Médicis au milieu du XVI[e] siècle. Nous connaissons vingt-sept morions absolument semblables à celui-ci dans les musées et collections de France, d'Italie, d'Allemagne, d'Angleterre et des États-Unis. Un vingt-huitième au sujet duquel nous avons publié une étude, il y a quelques années, est exactement de même forme, mais le décor en est bien plus riche, le repoussé plus beau et mieux exécuté. C'était vraisemblablement celui du capitaine des gardes, peut-être du Grand-Duc lui-même.



Photo Alinari.

MORION A TROIS CRÊTES
Florence. — 3[e] quart du XVI[e] siècle
(Casque des gardes de Cosme I[er] de Médicis)

Par une singulière fortune, le Musée Stibbert ramène à Florence le seul de ces casques florentins qu'il y ait aujourd'hui dans cette ville. La chose paraîtrait incroyable si les archives toscanes ne nous apprenaient que la magnifique collection d'armes commencée au XVI[e] siècle par François I[er] de Médicis, et continuée pendant le cours du XVII[e] par ses successeurs, fut vendue aux enchères comme vieux fers en mai 1779. Les cuirasses et casques furent mis à prix à quatre sous la livre ! Heureusement, un peintre anglais, Jean Zoffany, fut autorisé à acquérir avant les enchères 74 pièces pour 450 livres. Ceux qui restent des casques de la garde des Médicis proviennent peut-être de ce marché.

Un autre morion, aussi à trois crêtes, est, celui-là, de travail allemand, et n'a rien de commun avec le casque florentin dont nous venons de parler. Les trois crêtes sont entièrement décorées de gravures d'un style et d'une exécution assez médiocres. Tout le reste du casque est couvert d'une garniture de velours fixée par des lacets à aiguillettes.

Le musée possède plusieurs exemplaires de ce type; l'un d'eux coiffe un hallebardier dont les épaules sont couvertes d'une pèlerine de mailles à l'extrémité de la salle de la chevauchée.

D'après une tradition tyrolienne, ces casques auraient été portés par les empereurs allemands et leur suite, pour la chasse au chamois et au bouquetin. Les trois crêtes avaient pour but de mieux protéger la tête contre la chute des pierres, danger très à craindre en montagne et qui a fait donner aux alpins italiens leur haute coiffure de cuir rigide. La couverture d'étoffe était destinée à masquer les reflets du casque pour ne pas effaroucher le gibier.

Ces casques n'étaient pas d'ailleurs réservés exclusivement à la chasse; plusieurs corps des reîtres de Charles-Quint étaient coiffés d'armures de tête à peu près semblables, et l'Empereur lui-même portait un morion de ce type à la bataille de Muhlberg; Titien en a immortalisé le souvenir dans le fameux portrait équestre du Prado. (Nous disons *morion* pour respecter les anciens documents qui décrivent ces casques et notamment celui de Charles-Quint; mais, d'après la classification adoptée aujourd'hui par les amateurs, il faudrait plutôt les ranger dans les



Photos Alinari.

ARMET

Allemagne. — 1re moitié du XVIe siècle

(La visière en soufflet est une caractéristique allemande)



BOURGUIGNOTE

Italie (?). — Milieu du XVIe siècle

(La visière mobile est assez rare dans ce genre de casque)

bourguignotes.) — Les musées de Madrid et de Vienne possèdent plusieurs casques de ce modèle, mais ceux qui ont conservé leur garniture d'étoffe sont fort rares. Notre Musée d'artillerie conserve un semblable morion provenant du legs



Photos Alinari.

MORION A TROIS CRÊTES

Allemagne. — Milieu du XVIe siècle

(La couverture en velours est une pièce très rare)



BOURGUIGNOTE

France (?). — Milieu du XVIe siècle

(Forme classique de la bourguignote)

du baron des Mazis. Les crêtes sont décorées au repoussé avec un art remarquable; le surplus du casque qui était simplement poli a reçu, à une époque très moderne, des gravures fort médiocres. Le morion du Musée Stibbert fait parfaitement comprendre pourquoi les crêtes seules sont décorées dans ce type de casque, le reste étant destiné à rester caché sous l'étoffe.

Terminons l'étude des casques par celle de l'armet dont nous avons parlé en décrivant les armures françaises. Il appartient à la deuxième moitié du XVIe siècle, comme l'indique la pointe de sa visière qui remonte jusqu'aux fentes de la vue; — plus un armet est ancien, plus cette pointe est basse.

Son timbre est formé de deux coquilles rabattues l'une sur l'autre, et réunies par un sertissage le long du bourrelet de la crête. Les armuriers italiens et allemands condamnaient cette pratique et voulaient que le timbre fût forgé d'une seule pièce; en France et en Savoie, au contraire, ce système était assez souvent employé. Il permettait d'obtenir plus facilement la régularité dans l'épaisseur, et il ne semble pas qu'il ait donné de mauvais résultats; nous avons observé un grand nombre de casques ainsi forgés, et nous n'en avons vu aucun dont le sertissage se fût ouvert, malgré les chocs violents dont quelques-uns portaient la trace.

(Il ne faut pas confondre ce sertissage soudé à chaud sans brasure, avec celui des casques truqués, aussi faits en deux pièces, mais ordinairement brasés au cuivre.)

La crête de cet armet est entièrement ornée de gravures. Le timbre et la visière présentent une alternance de bandes polies et de bandes décorées au repoussé, d'un effet assez heureux. Sur un fond pointillé qui les fait ressortir, au milieu de fleurs et de fruits, des formes humaines s'enlèvent en un repoussé plus accentué qui a su habilement les mettre en valeur et laisser au second plan les accessoires. Femmes à la pose gracieuse, guerriers en cuirasse à l'antique, génies ailés, enfants accroupis, tous portent l'empreinte de l'art français de cette époque; ils suffiraient à caractériser la nationalité de cet armet, quand bien même la forge de son timbre ne l'aurait pas dénoncée.

Il fut longtemps de mode d'attribuer à l'Italie toute arme artistique, toute armure repoussée. Puis l'Allemagne réclama sa part; les travaux d'Hefner-Alteneck, de Wendelin Boeheim et d'autres savants formés à leur école, prouvèrent que les armuriers d'Augsbourg et de Nuremberg avaient rivalisé avec ceux de Milan et de Mantoue. Mais, comme bien des revendications, celle-ci demandait plus que son droit et voulut s'attribuer tout ce qui n'était pas italien.

On commence aujourd'hui à reconnaître qu'à côté des chefs-d'œuvre italiens et allemands, il y eut dans les armes une école française qui, tard venue, put profiter des leçons de ses devanciers, et, chose étonnante, sut en même temps rester personnelle. Peut-être nous sera-t-il donné un jour d'étudier ici cet art charmant des repousseurs français de la seconde moitié du XVIe siècle; s'il fut moins classique et moins puissant que les chefs-d'œuvre des maîtres de Milan et d'Augsbourg, il eut du moins, et à un degré que ceux-là n'atteignirent jamais, la grâce et l'élégance, ces qualités si françaises.



Photo Alinari.

HARNOIS DE JAMBES EN FER REPOUSSÉ, GRAVÉ ET DORÉ
Italie. — 2e moitié du XVIe siècle

LES PIÈCES D'ARMURES INCOMPLÈTES

Parmi les pièces détachées que possède le Musée Stibbert, la plus belle est un harnois de jambes en fer repoussé ayant fait partie d'une armure de parement. Il comprend les cuissots, les genouillères et les grèves.

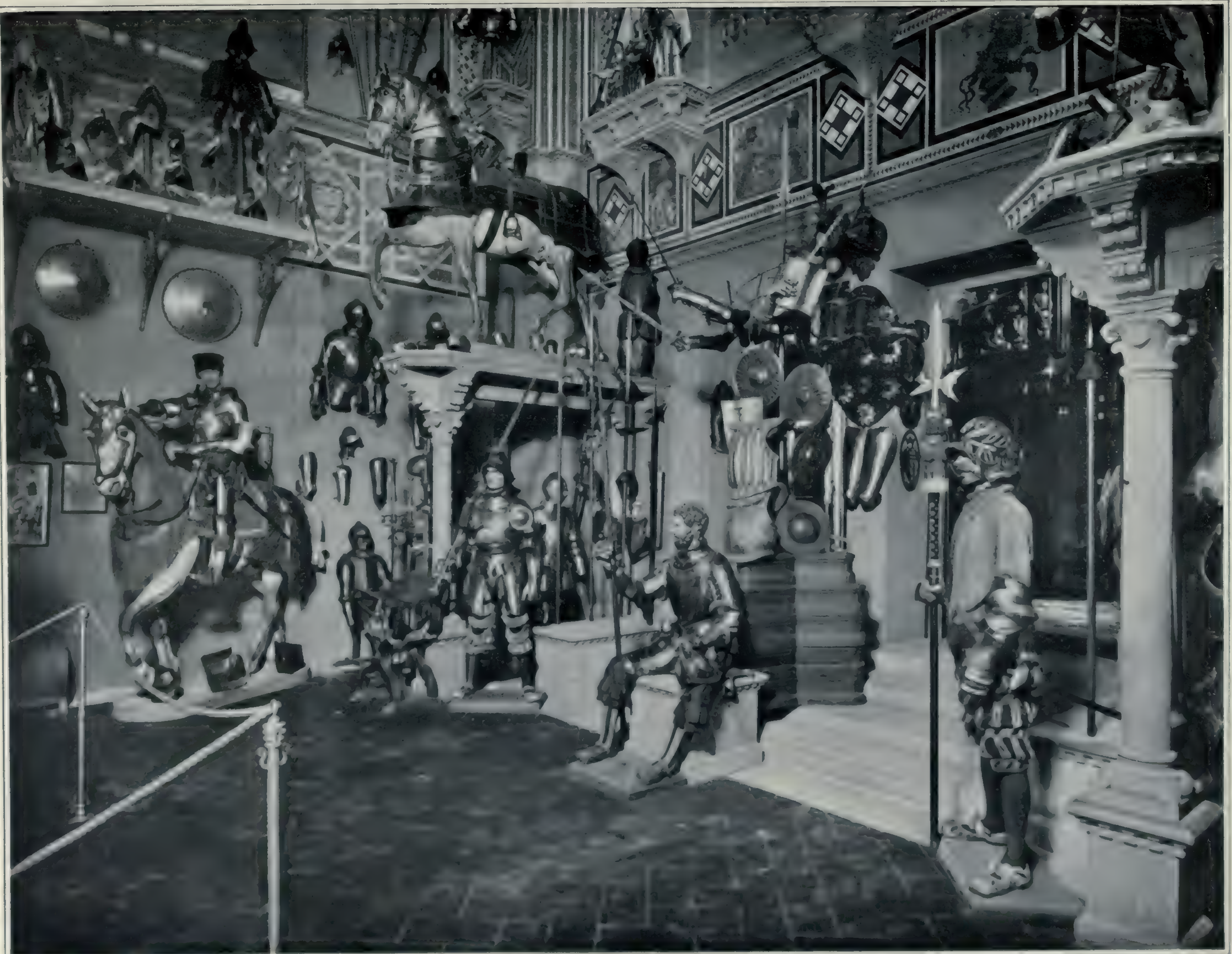


Photo Alinari.

UN COIN DE LA GALERIE DE LA CHEVAUCHÉE

Condottiere du XVe siècle. — Reîtres et lansquenets du XVIe siècle

Sur les cuissots, deux cavaliers brandissant l'un une épée, l'autre un cimeterre, se chargent en attitude de bataille. Un mascaron de beau style forme chaque genouillère. Enfin les grèves ont un décor de plantes et de fruits.

Ces jambières appartiennent à l'art italien du dernier quart du XVIe siècle. Elles présentent une particularité absolument insolite : toutes les parties unies ont été martelées *de dehors en dedans*, peut-être pour abaisser le champ et augmenter ainsi le relief, au moins en apparence. Le repoussé se faisait toujours *de dedans en dehors*, et nous croyons voir dans cette anomalie une retouche moderne qui altère le caractère de cette belle pièce.

Les grèves de ces jambières sont bordées, dans le bas, d'un pan de mailles qui n'a rien de commun avec la frange italienne dont nous avons parlé. Ce pan s'ajustait, au XVe et au XVIe siècle, partout où il y avait un défaut de cuirasse, au col du casque, aux goussets des aisselles, au cou-de-pied, etc. Désigné dans nos anciens documents sous le nom de bord de mailles, garniture de mailles, en Espagne sous celui d'*alpartaz*, il se faisait partout et n'a jamais été un indice de nationalité.



Photo Alinari.

ARMURE INCOMPLÈTE
Fin du XVe siècle
(La salade à visière est remarquable par sa grande bavière)

LES ARMES OFFENSIVES

Il nous reste à parler des armes offensives, et en premier lieu des épées. Peut-être le musée se ressent-il, sur ce point, de l'époque à laquelle il a été commencé ; comme toutes choses, les collections suivent la mode. Lorsque Stibbert fit ses premières recherches, il n'était question que des armes de la Renaissance, mot dont on faisait alors le synonyme de XVIe siècle.

Aujourd'hui, les grands amateurs recherchent avec raison les époques plus anciennes ; si les épées des XIVe et XVe siècles sont moins chargées en ornementation, elles se rachètent par une beauté de lignes que la décadence n'a pas connue.

De ce côté, le Musée Stibbert est moins riche. Il possède cependant quelques-unes de ces épées courtes à large lame, connues dans les collections sous les noms de sangdedez ou cinquedeas et qui comptent parmi les armes les plus rares et les plus estimées de la fin du XVe siècle.

Deux d'entre elles sont incontestablement de la main de cet Hercule de Fideli qui décora l'épée de César Borgia, et auquel les travaux d'Yriarte et d'Angelucci ont donné une célébrité méritée. Yriarte a déterminé déjà quelques-unes des caractéristiques du talent de Fideli ; nous avons exposé nous-même plus en détail, dans une étude sur une collection belge, les traits auxquels on peut reconnaître le burin du maître ferrarais. Ces deux lames du Musée Stibbert figurent certainement parmi les armes que l'on peut lui attribuer avec le plus de certitude.

Par malchance, ces deux armes sont cassées au ras de la poignée. La plus courte en a gardé les quillons en croissant qui sont rivés sur elle suivant le mode de monture particulier aux cinquedeas.

Le talon de sa large lame est, sur les deux faces, entièrement décoré de gravures. D'un côté, des personnages nus dansent une sorte de pyrrhique, au retour sans doute d'une expédition guerrière ; à la pointe des lances, des trophées attestent la victoire.

A droite, un portique placé par Fideli dans plusieurs de ses compositions. C'est sur ce même portique, dans une cinquedea du Musée de Berlin avec laquelle celle-ci a plus d'un point commun, que se trouve la seule signature connue de Fideli ; les autres armes signées de lui ne portent que son prénom, « opus Herculis ».

Sur l'autre face, une scène analogue ; le portique est remplacé par un édifice surmonté d'un dôme et éclairé d'œils-de-bœuf, qui se rencontre aussi sur plusieurs lames du maître et notamment sur une cinquedea du Musée de la Porte de Hal, à Bruxelles.

Dans les frises qui surmontent ces deux scènes, des rinceaux communs à presque toutes les lames de Fideli ; au milieu, dans un médaillon circulaire, d'un côté un seau, de l'autre une nèfle.

Cette *impresa* pourrait, croyons-nous, aider aux recherches d'attribution. La nèfle figure deux fois à la même place dans la cinquedea de Berlin, accompagnant une aigle sur son aire, avec la devise : *NUCH MICHI (Nunc mihi)*. L'aigle, ainsi posée, figure dans l'écusson des Bentivoglio, à qui appartient aussi la devise « *Nunc mihi* ». Yriarte n'y a pas pris garde, mais la cinquedea du Musée de Berlin vient sûrement de cette puissante famille, pour qui Fideli a travaillé presque aussi souvent que pour la maison d'Este.



LAME DE CINQUEDEA

Gravée par HERCULE DE FIDELI, vers 1500

La même attribution paraît vraisemblable pour la lame que nous étudions. Stibbert, qui nous faisait part de ses recherches, en a vainement cherché l'origine ; il est mort au moment où nous allions lui signaler ce rapprochement.

La gouttière médiane de cette cinquedea porte, comme la plupart des lames de Fideli, des devises latines passablement estropiées. D'un côté :

ENERVES ANIMOS VIRTVS ODISE (sic) SOLET

devise qui figure, avec la même faute, sur la cinquedea de la Porte de Hal. De l'autre :

IEXVS (Jesus) AVTEN (autem) TRANSIENS PER MEDIVM ILLORVM IBAT

Ce jeu de mots sur la lame qui devait faire passer au travers du corps de l'ennemi le nom de Jésus inscrit sur elle n'est pas unique ; nous avons rencontré plus d'une fois, sur des lames, des phrases de l'Écriture ainsi détournées de leur sens et appliquées au rôle de la lame elle-même.

Stibbert nous avait dit tenir cette belle pièce des marquis Albergotti, illustre famille d'Arezzo.

L'autre lame, cassée aussi à la jonction du talon et de la soie, n'a rien conservé de sa poignée. Plus longue et moins large que la précédente, elle n'a pas les gouttières alternées qui caractérisent la plupart des lames de cinquedeas et qui se remarquent sur celle que nous venons d'étudier; c'est une simple lame d'épée.

Mais le style de Fideli se manifeste de façon tout aussi évidente dans les scènes mythologiques qui décorent de chaque côté le talon de cette arme. Au-dessus de ces scènes, au milieu de rinceaux analogues à ceux de l'autre lame, est une tête d'homme dans un médaillon.

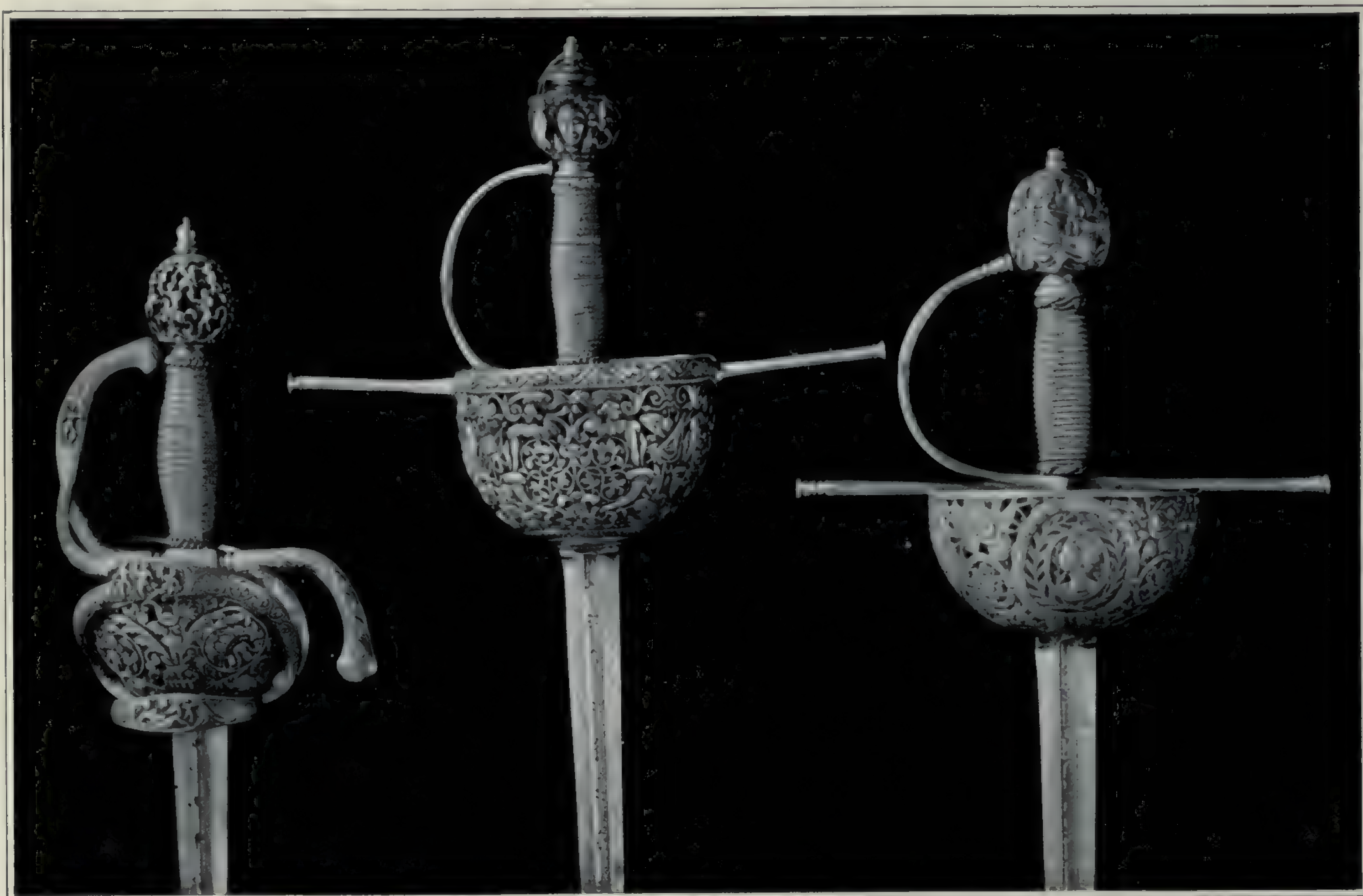


Photo Alinari.

ÉPÉES A COQUILLE ET A GARDES MULTIPLES
Espagne. — Commencement du XVIIe siècle

Ces deux lames sont à ajouter au projet de catalogue des œuvres de Fideli, commencé par Yriarte dans *Autour des Borgia*.

Si les épées du XVe siècle sont peu nombreuses, tous les types du XVIe et du XVIIe sont largement représentés. Stibbert paraît avoir eu surtout une prédilection marquée pour ces belles épées à coquille ciselée auxquelles les amateurs réservent aujourd'hui, très improprement, le nom de rapières. Sa collection en possède une quantité extraordinaire, de nationalités diverses, dont quelques-unes tout à fait remarquables.

Ces épées ont été surtout usitées en Espagne, où la mode s'en est prolongée très tard ; mais cette mode s'était, pendant la première moitié du XVIIe siècle, répandue dans toute l'Europe, avec diverses variantes suivant les pays. Il y aurait une étude bien curieuse à faire pour signaler les particularités qui distinguaient alors les épées à coquille françaises, espagnoles, portugaises, italiennes et allemandes.

L'une de celles reproduites dans ce numéro présente tous les signes distinctifs du type espagnol : pommeau aplati en oignon ; quillons d'une longueur démesurée, qui fournissaient dans l'escrime de cette arme une sérieuse défense; coquille très ample, entièrement ciselée à jour et ourlée d'un rebord — le *rivettino* — dans lequel venait s'engager la



DAGUE ESPAGNOLE
ÉPÉES A COQUILLE. — XVIIe siècle



Photos Alinari.

ÉPÉES A COQUILLE
Espagne. — XVIIe siècle

pointe de l'adversaire. Cette belle arme, dont la lame porte la signature d'Alonzo Perez, un des plus fameux armuriers de Tolède, forme, avec la dague de duel placée immédiatement au-dessus, ce qu'on appelait une paire d'armes.

Les quillons de cette dague sont aussi extravagants que ceux de l'épée qu'elle devait accompagner. Sa coquille triangulaire, non moins élégamment ciselée, est bordée du même *rivettino*, et forme un véritable bouclier qui se continue d'ailleurs par le large talon, ciselé également. Ce talon fournit deux branches latérales formant brise-épée de chaque côté de la lame aiguë; une fois engagée là-dedans, l'épée de l'adversaire était ou brisée, ou immobilisée. Cette arme représente le type parfait de ce que les amateurs appellent aujourd'hui une main-gauche.

Avec ces épées à coquille, mille autres modèles, dont l'étude demanderait des volumes. Signalons seulement toute une suite de ces schiavones vénitiennes à garde en corbeille, qui armaient la Garde des Doges; et, mêlées à celles-là, quelques-unes de ces épées écossaises qui s'en rapprochent par leur garde en lanterne, et auxquelles les collectionneurs donnent le nom de claymores, qui fut celui des épées écossaises à deux mains du xve siècle.

Non loin de ces schiavones et claymores, tout un râtelier de ces curieux fusils de Sardaigne, dont le fût est entièrement recouvert d'une dentelle de fer ciselée à jour. Nous avons étudié déjà ce type dans le *Festschrift*, publié à Dresde en 1905, à l'occasion du 80e anniversaire du colonel Thierbach, notre collègue du *Verein für Historische Waffenkunde*. L'influence orientale, très sensible dans ces fusils, les faisait ranger auparavant, dans nombre de musées et collections, parmi les armes orientales.

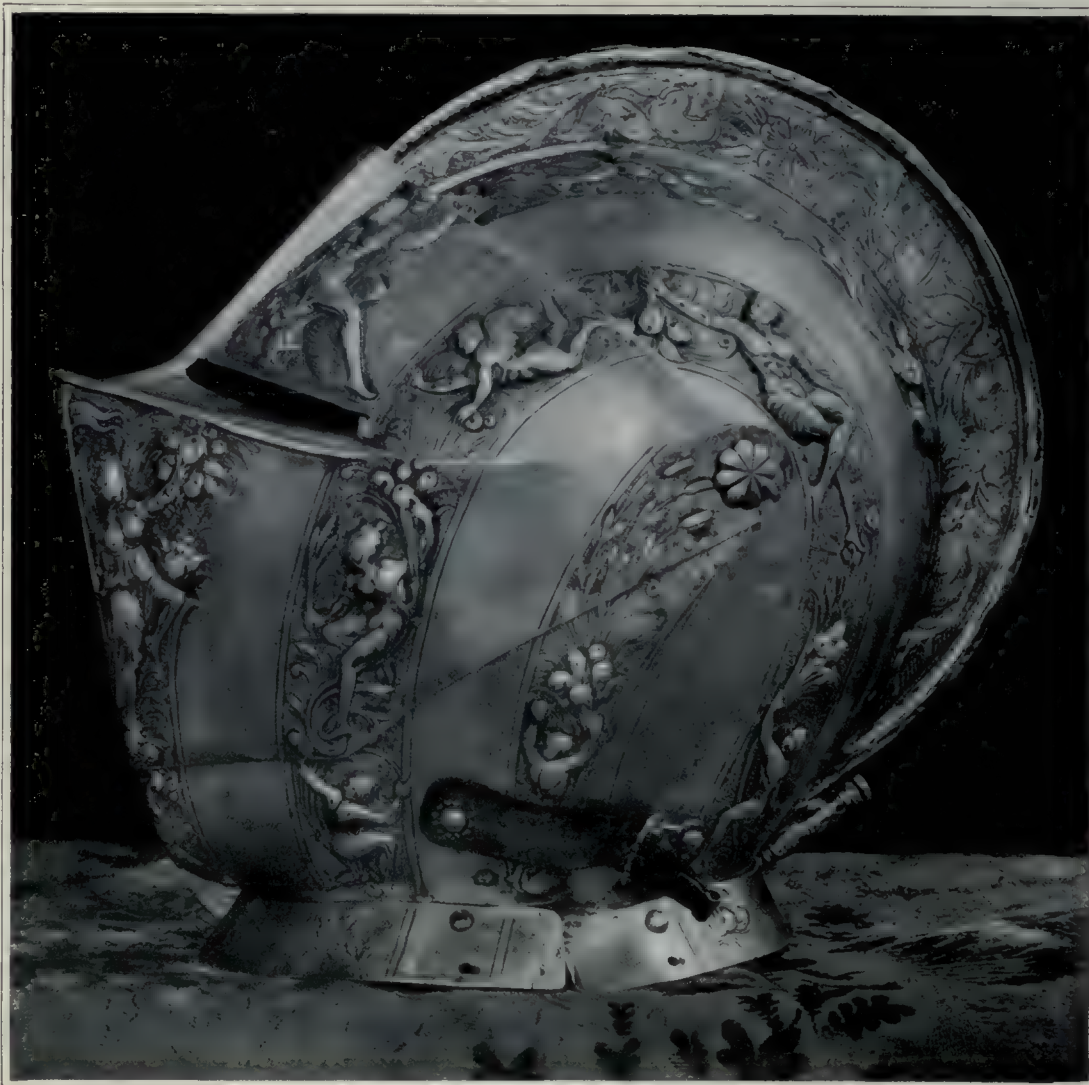


Photo Alinari.

ARMET REPOUSSÉ ET GRAVÉ
Art français. — 2e moitié du xvie siècle

* * *

Nous voudrions avoir réussi à donner, en ces quelques pages, une idée de l'importance du Musée Stibbert. Nous n'avons pu, évidemment, décrire qu'une faible partie des pièces qu'il renferme; nous croyons cependant avoir signalé les principales. Pour aider à l'enseignement qui peut se dégager de leur examen, nous avons indiqué, chaque fois que l'occasion s'en est présentée, les caractéristiques d'époque et de nationalité qui permettent de classer les armures, et dont la plupart n'avaient pas été signalées jusqu'ici.

Un musée doit s'attacher à ne présenter que des objets rigoureusement authentiques dans leur ensemble. S'il en est ainsi pour le plus grand nombre des armures de la collection, on pourrait cependant reprocher à quelques-unes d'avoir été complétées par des pièces d'origines différentes, jurant un peu avec le reste, et parfois même ne s'accordant pas entre elles. Ces légères erreurs de détail ne peuvent manquer d'être éliminées par la revision soigneuse qui accompagnera forcément la rédaction du catalogue.

Cette collection, si riche par ailleurs, ne possède que peu de pièces repoussées; elle ne compte aucune de ces belles armures, entièrement décorées au repoussé, qui faisaient la gloire de Magniac, de Spitzer et du duc de Dino, pour ne parler que des armerie disparues. Aussi avons-nous dû forcément, et nous nous en excusons auprès des lecteurs des *Arts*, traiter plus souvent des questions techniques que des questions artistiques qui eussent été mieux à leur place dans cette Revue.

Mais aucune autre collection particulière peut-être ne pourrait aligner un aussi grand nombre d'armures d'homme et de cheval; elle possède bien des pièces de la plus haute rareté; enfin, ses suites d'épées, surtout pour le xvie et le xviie siècle, sont bien complètes. Aussi tous ceux que l'histoire des armes intéresse emporteront toujours un souvenir charmé d'une visite au Musée Stibbert.

CH. BUTTIN.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

Nº 106 LES ARTS Octobre 1910



Photo Paul Becker (Bruxelles).

RUBENS. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME, A L'AGE DE SOIXANTE ANS

(Musée de Vienne)

Exposition de l'art belge au XVIIe siècle à Bruxelles



Photo Paul Becker (Bruxelles).

RUBENS. — THOMYRIS FAISANT PLONGER DANS LE SANG LA TÊTE DE CYRUS
(Collection de Lord Darnley. — Londres)

Exposition de l'Art belge au XVIIe siècle

A BRUXELLES



Cette exposition de l'art belge au XVIIe siècle, qui, suivant des affiches un peu trop dithyrambiques, réunit à Bruxelles « plus de 600 tableaux de Rubens, Van Dyck, Jordaens, etc. », fait, en réalité, partie de la grande Exposition universelle qui a animé cet été la capitale belge, bien qu'elle ait été placée fort prudemment à quelques kilomètres du corps même de cette Exposition qu'un funeste incendie détruisit en partie. Dans cette foire brillante et vivante, bruyante et bigarrée qui, dans son éclat populaire, n'était pas exempte de vulgarité, elle était le refuge des gens de goût délicat, de ceux qui préfèrent une perfection qui dure à une immensité qui passe, et un bibelot d'or fin à un palais de plâtre. D'autre part, il semble qu'en groupant quelques chefs-d'œuvre du XVIIe siècle flamand, on ait voulu montrer aux visiteurs étrangers de l'Exposition universelle que cette prospérité belge, qu'on leur étalait avec complaisance, avait de nobles ancêtres. En promenant les visiteurs de marque, souverains et ministres, le long des cimaises du Salon d'art ancien, M. le baron Descamps, ministre des Sciences et des Arts, avait, nouveau Ruy Gomez de Silva, l'air de jouer la scène des portraits. La Belgique, qui se montrait si ingénument contente d'elle-même, de ses richesses et de son activité dans les plaines du Solbosch, indiquait à ses hôtes, au « Palais du Cinquantenaire », que, tout de même, elle n'était pas une parvenue.

Toutes les expositions comportent une section rétrospective. Celle-ci, à ce point de vue, fut bien choisie.

Il y a dans l'histoire artistique de chaque peuple, en effet, un moment caractéristique où, tout à coup, par une suite de circonstances difficiles à déterminer et qui varient, un ou des artistes se rencontrent qui expriment avec un éclat et une puissance d'un retentissement universel, le style de ce peuple, sa conception du bonheur et de la vie, ce qu'il y a en lui d'irréductible. Parfois cette période est extrêmement brève et d'autant plus brillante; dans d'autres cas, elle se prolonge, quelquefois même elle se répète. Pour l'Italie, c'est le XVIe siècle, car, si grands que soient le charme et la pureté des Primitifs italiens, ce sont les grands Renaissants qui ont exprimé l'idéal proprement italien; pour l'Allemagne, c'est le XVIe siècle également, le siècle de Holbein et de Dürer; pour la France, c'est le XVIIIe siècle, non que le XVIIe ait été sans éclat, mais parce que c'est au XVIIIe siècle que s'est exprimé dans l'art quelque chose d'inimitablement français. Pour la Belgique, qui alors ne portait pas encore



Photo Paul Becker (Bruxelles).

RUBENS. — ISABELLE BRANDT

(Collection de M. Jules Porgès. — Paris

ce nom, cette époque climatérique c'est le XVIIe siècle, ou plus exactement, la première moitié du XVIIe siècle ; c'est l'époque de Rubens. Le véritable titre, le titre retentissant qui eût convenu à cette très belle exposition, c'eût été donc l'*Exposition du siècle de Rubens*.

* * *

En effet, si jamais peintre mérita de donner son nom au temps où il vécut, c'est bien l'incomparable maître anversois. L'influence de Rubens a dépassé de très loin les frontières des Pays-Bas espagnols. Par Van Dyck qui, si grande que soit son originalité, n'existerait pas sans Rubens, elle détermine, pour plus d'un siècle, les directions de l'art anglais ; elle donne sa technique à tout le XVIIIe siècle français, elle s'impose non seulement à Watteau, mais encore à Nattier et à Boucher, qui apprirent à peindre en copiant la Galerie de Médicis.

Mais, en Belgique même, elle est universelle, et si tyrannique que personne n'y échappe, pas plus les sculpteurs, les architectes, les décorateurs, les orfèvres, les graveurs que les peintres. C'est de l'imagination de Rubens qu'est sorti le style « jésuite » flamand, un peu lourd, un peu rustique, mais d'une si pittoresque fantaisie ; Faidherbe, dans ses meilleures églises, n'a fait que réaliser en pierre des arcs de triomphe, des fonds d'architecture inventés par le maître au travers de ses souvenirs de Palladio. La grande École de la gravure flamande, d'autre part, subit sa direction. Les sculpteurs, depuis Duquesnoy jusqu'à Quellyn lui empruntent, sinon des figures entières, du moins des gestes, des expressions, un goût qui n'est qu'à lui. Il n'est pas jusqu'au costume et à l'ameublement de son temps qu'il ne marque de son amour du faste, de sa puissante et saine sensualité. Que ce goût ne soit pas très pur, qu'il lui manque presque toujours une distinction et une noblesse auxquelles il semble indifférent ; que le sens de la modération, de la simplicité et de la clarté lui soit complètement étranger, cela me paraît incontestable. Mais ces défauts sont peut-être ceux de sa race, de son temps et de son pays, rachat de qualités éminentes, excès de cette force créatrice, de ce goût de la vie, de ce vivifiant amour des biens de la terre, qui sont le propre du Flamand.

Rubens n'est pas toute la Flandre, il lui manque cette intimité tendre et délicate, ce mysticisme familier que les Primitifs ont exprimé. Si parfois, selon la charmante expression d'un écrivain belge, M. Thomas Braun, il a su « jouer dans la paille avec l'Enfant de Bethléem », c'est exceptionnel ; il n'a rien non plus du particularisme farouche, de l'obstination butée jusqu'à l'héroïsme, dont toute l'histoire gantoise porte la trace ; il est la Flandre, mais la Flandre anversoise, une Flandre accueillante et facile, orgueilleuse et fastueuse, mercantile et cosmopolite. Remarquez, en effet, que ce Flamand est le



Photo Paul Becker (Bruxelles).

RUBENS. — L'ARCHIDUC FERDINAND
(Collection de M. Pierpont Morgan. — Londres)



Photo Paul Becker, Bruxelles.

RUBENS. — LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE (esquisse)
(Kaiser Friedrich Museum. — Berlin)

plus européen des hommes de son temps. Il ne se contente pas de demander à l'Italie, l'éternelle éducatrice, l'affinement de son goût; ses missions diplomatiques lui font parcourir l'Europe entière ; il vit à Paris comme à Madrid, de la vie de Paris et de la vie de Madrid. Partout il est chez lui; mieux encore : partout joyeusement il emprunte, sans crainte, comme sans scrupule. Regardez ces grands tableaux allégoriques, ces fantaisies décoratives, étudiez cette galerie de Médicis, où s'est pour ainsi dire confessé son génie décoratif, et vous verrez ce qu'il doit aux maîtres d'Italie, et surtout aux Vénitiens, à Titien et à Véronèse. Au fond, cet art de la composition, si savant, si ingénieux, si machiné sous son air d'improvisa-



Photo Paul Becker (Bruxelles).

RUBENS. — LA MARCHE DE SILÈNE

(Collection de M. Michel Van Gelder. — Uccle)

tion, il le doit tout entier à ces peintres d'Italie. Il doit à tout le monde, du reste, il doit à tous les pays qu'il visita. Jamais il n'hésite à prendre son bien où il le trouve. Mais comme il sait le transformer, comme de tous ces styles il fait un style flamand !

Pour cela, certes, il les vulgarise, mais avec quelle puissance ! Il y a en Rubens, en effet, quelque chose de foncièrement vulgaire, une vulgarité de nature, une vulgarité intime. Il suffit, pour s'en convaincre, d'examiner l'admirable portrait du Musée de Vienne, où il s'est représenté lui-même à l'âge de soixante ans, et qui apparaît comme un des joyaux de l'Exposition de Bruxelles. Devant cette toile, d'une sincérité émouvante, on ne peut s'empêcher de songer au mot de Baudelaire : « C'est un goujat habillé de satin. » Ce visage fripé trahit la fatigue de jouir, non la fatigue de penser. On y voit à merveille à quel point l'âme de ce



Photo Paul Becker (Bruxelles).

RUBENS. — LA COMTESSE D'ARUNDEL
(Collection de M. Leo Nardus. — Suresnes)

peintre prodigieux manqua de distinction et d'élévation. Seulement, poussée à une telle puissance, la vulgarité prend une vraie grandeur. Elle est l'expression d'une force, d'une force naturelle et triomphante ; elle exprime tout une conception de la vie, la conception de la vie que se fait le marchand flamand, l'Anversois : le confort, le luxe du logis et



Photo Paul Becker (Bruxelles).

RUBENS. — LA LOUVE ALLAITANT ROMULUS ET RÉMUS
(Musée du Capitole. — Rome)

de la table, le faste de l'hospitalité ; une conception de la vie, où la part du rêve est représentée par l'ivresse que donne le vin de Bourgogne.

Rubens, c'est Anvers même. Il a marqué sa ville d'une marque indélébile, ce qu'il n'aurait pu faire malgré tout son génie, si ce génie n'eût été actionné par les mêmes rythmes que cette cité puissante. Cette ville vit de son port. « L'Anversois doit l'Escaut à Dieu et tout le reste à l'Escaut », s'il



Photo Paul Becker (Bruxelles).

RUBENS. — ANNE D'AUTRICHE

(Collection de M. Pierpont Morgan. — Londres)

faut en croire un vieux dicton. Il lui suffit de percevoir un droit, courtage ou commission, sur les marchandises qui s'échangent le long des rives du fleuve où elles viennent tout naturellement, pour devenir riche. L'Anversois, depuis des siècles, connaît les profits rapides et aussi les risques du négoce. Il sait qu'un mauvais marché peut le ruiner du jour au lendemain, aussi tient-il à jouir vite et fortement de la splendeur des choses; la beauté que conçoit Rubens n'a rien d'éternel.

Cette conception du bonheur est propre aux peuples marchands. Mais bien avant la naissance de Rubens, elle s'était répandue dans tous les Pays-Bas catholiques, où Anvers exerçait un incroyable prestige, car si rudement éprouvée qu'elle ait été par les troubles religieux, les massacres, les confiscations et les sièges, cette ville, au commencement du XVIIe siècle, était encore la « mamelle des Flandres, » comme dit un contemporain. La décadence dans laquelle elle allait s'endormir pendant près de deux cents ans ne faisait que commencer; les navires n'avaient pas perdu l'habitude de venir s'amarrer à ses quais; les marchands se pressaient encore sous les arcades de sa Bourse. Aussi a-t-il suffi que Rubens donnât un style à Anvers pour que ce style s'imposât au pays tout entier à ce point qu'une exposition où le génie rubénien commande, puisse s'appeler assez légitimement l'exposition de l'art belge au XVIIe siècle. Cette domination du goût, ou même du mauvais goût de Rubens — car le goût de Rubens, ample et fastueux, n'est pas très sûr — s'atteste avec un tel éclat à l'Exposition de Bruxelles, qu'elle doit frapper le visiteur le moins attentif. On la trouve non seulement dans l'architecture générale de l'Exposition, dont la décoration due à M. Flaneau s'inspire très heureusement des modèles du temps, mais aussi dans ces appartements où l'on a fort adroitement reconstitué un logis seigneurial flamand du commencement du XVIIe siècle. A la vérité, c'est plutôt l'esprit du pédagogue que le goût de l'antiquaire qui a présidé à cette partie de l'Exposition; on a plutôt cherché à donner au grand public une évocation de la vie sociale de l'époque rubénienne qu'à choisir avec soin des meubles parfaits et d'une authenticité absolue. Il y a certainement, dans cette suite d'appartements, quelques beaux bahuts et quelques « cabinets » précieux, mais, à tout prendre, l'époque, au point de vue du mobilier comme au point de vue de l'orfèvrerie religieuse, — à quoi est consacrée toute une section de l'Exposition, — n'est point bonne. Ces meubles pesants, surchargés et fastueux, ces colonnes torses, cet italianisme alourdi et abâtardi, ce mélange de confort flamand et d'éclat vénitien, vient de ce qu'on pourrait appeler les parties basses de l'imagination rubénienne. Ce style décoratif peut nous amuser par sa fantaisie, sa ri-

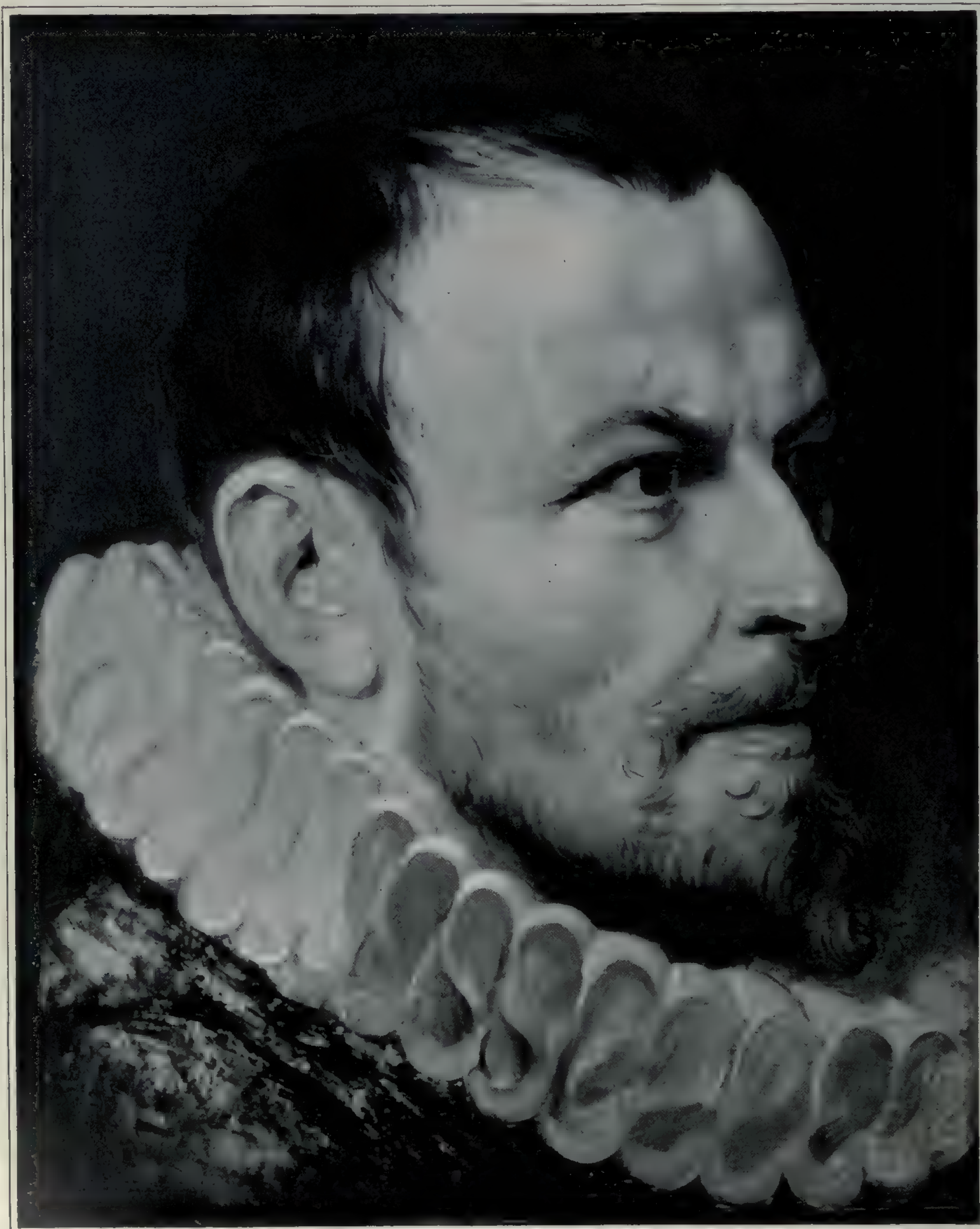


Photo Paul Becker (Bruxelles).

RUBENS. — NICOLAS ROCKOX (esquisse)
(Collection de M. Ch.-L. Cardon. — Bruxelles)



Photo Paul Becker (Bruxelles).

RUBENS. — LE BAIN DE DIANE

(Collection de Mme Schubart-Czermack. — Munich)

chesse, son pittoresque, il a quelque chose de choquant pour un goût véritablement affiné. Il manque de noblesse et de discrétion, et c'est peut-être là que la vulgarité de Rubens et de son école s'atteste avec le plus de force. Dans la peinture, elle peut s'étaler avec la plus fâcheuse complaisance, on l'oublie, tant la richesse d'imagination du maître, ses dons de coloriste, l'habileté, la nervosité de son « faire », la grandeur de son dessin donnent de joie au véritable amateur de peinture.

Ces qualités de Rubens éclatent avec force aux yeux du visiteur de l'Exposition de Bruxelles, et c'est le premier des mérites qu'il faut lui reconnaître. L'organisation de cette exposition a été assez âprement discutée dès son origine ; et, en effet, peut-être reprocherait-on plus ou moins justement au comité d'avoir, dans son choix, préféré la quantité des œuvres exposées à leur excellence : il y a un peu trop de tableaux dans ces salles où ils sont d'ailleurs disposés avec goût. On eût bien fait de ne pas montrer certaines répliques de Rubens, de Van Dyck, de Jordaens, qui paraissent d'une authenticité douteuse et qui, dans tous les cas, sont de bien médiocres Rubens, de bien médiocres Van Dyck, de bien médiocres Jordaens. D'autre part, parmi les petits maîtres, comme Craesbeek et Adrien Brouwer, on n'a pas toujours su choisir avec un parfait discernement. Mais on sait que les organisateurs de ces expositions rétrospectives ne sont jamais tout à fait les maîtres de leur choix, et le zèle irréfléchi de certains collectionneurs leur donne souvent plus d'embarras que la mauvaise volonté des autres. Quand on songe, d'autre part, à la difficulté qu'il y avait à réunir en une exposition temporaire un assez grand nombre d'œuvres saillantes de maîtres aussi illustres que Rubens, Van Dyck, Jordaens, Corneille De Vos, pour qu'ils soient dignement représentés, on admire l'effort du comité que dirigea avec infiniment de tact et de zèle le baron Kervyn de Lettenhove, on admire que, pour les plus grands maîtres de l'école, du moins on ait pu constituer des salles qui donnaient une idée très éloquente, sinon très complète, de leur génie.

La grande salle consacrée exclusivement à Rubens et dont le fameux autel d'Alost, Saint Roch intercédant pour les Pestiférés, fait le fond, produit vraiment une impression inoubliable. *Le Martyre de saint Liévin*, du Musée de Bruxelles, le plus dramatique et le plus émouvant des grands tableaux religieux de Rubens, le seul peut-être où l'expression de la douleur ait une vraie noblesse morale ; *la Pêche miraculeuse*, de l'église Notre-Dame à Malines, une des toiles où il a mis le plus de cette fougue juvénile qui est un des agréments les plus précieux de sa manière ; *l'Adoration des Mages*, de l'église Saint-Jean à Malines, si fraîche, si éclatante dans sa lumière de vitrail ; *la Louve allaitant Romulus et Rémus* (Musée du Capitole) et *le Bain de Diane* (Coll. Schubart-Czermack, Munich), où la grâce italienne s'unit au pittoresque flamand ; le *Saint Bavon renonçant aux biens de ce monde*, de l'église Saint-Bavon à Gand ; *l'Éducation de la Vierge*, du Musée d'Anvers, l'admirable portrait de Rubens à soixante ans, du Musée de Vienne ; les deux surprenantes esquisses : *Saint Ignace guérissant des possédés, Saint François-Xavier prêchant les Indiens*, également du Musée de Vienne ; *le Mariage mystique de sainte Catherine*, ou, plus exactement, l'Assemblée des Saints autour de la Vierge, de l'église Saint-Augustin à Anvers ; *Ixion*, au baron Basile de Schlichting ; la *Marche de Silène*, de M. Michel Van Gelder ; *Melchisedec offrant le pain et le vin à Abraham*, du Musée de Caen, voilà d'abord de quoi



Photo Paul Becker (Bruxelles).

RUBENS. — PORTRAIT DE FEMME

(Collection de M. le baron Janssen. — Bruxelles)



RUBENS. — SAINT BENOIT ET TOTILA

(Succession du roi Léopold II. — Bruxelles)

donner de l'enthousiasme au visiteur le plus froid. Qu'il y ait, à côté de ces toiles éclatantes, un certain nombre de tableaux de second ordre : tableaux nettoyés jusqu'à la sécheresse, comme la *Madone* de la collection de l'empereur d'Allemagne, tableaux bâclés par l'atelier pour faire face aux commandes et que le maître sans doute ne fit que corriger — comme la *Descente de Croix* du Musée de Valenciennes, — Rubens d'exportation et répliques d'une authenticité plus ou moins certaine, on n'en saurait douter. Mais c'est bouder contre son plaisir que de les chercher. Or, devant tant d'œuvres justement célèbres, il faut les chercher.

Pourtant, à ceux qui connaissent les musées et les églises de Belgique, cette salle ne révèle guère de grandes œuvres inattendues. C'est dans une salle voisine, garnie de quelques peintures seulement, que se trouve la toile la plus « sensationnelle », si l'on peut ainsi parler, de l'Exposition. C'est le grand tableau prêté par le comte Darnley (Cobham House) et représentant les *Scythes remettant à leur reine Thomyris la tête de Cyrus.* C'est une admirable composition de dix-sept personnages, grandeur nature et du plus somptueux coloris. Mais ce qui fait, à mon sens, le très grand intérêt de cette œuvre, c'est qu'elle caractérise à merveille la « manière historique » de Rubens. D'une fantaisie plus mythologique et plus hardie, dans les incomparables panneaux de la galerie de Médicis, il n'a jamais été plus pittoresque ni plus animé que dans ce tableau. Certes, cette scène tragique manque d'émotion. La reine des Scythes reçoit de ses cavaliers la tête livide du roi de Perse, meurtrier de son fils, de l'air d'une ménagère à qui ses serviteurs montrent leurs emplettes du marché. Mais ce reproche, ne peut-on le faire à toutes les œuvres de Rubens ? Hormis peut-être dans *le Martyre de Saint Liévin* et dans la *Descente de Croix* d'Anvers, il n'a jamais eu le sentiment du tragique. Je crois qu'il est peu de peintres qui aient montré moins de sensibilité humaine. La vie, pour lui, n'est qu'une éternelle fête, et le seul chagrin de cet optimiste incorrigible, c'est la peur de vieillir. A l'heure où il peignit le magnifique tableau du comte Darnley, il ignorait certainement ce souci, car je connais peu de toiles où le plaisir de peindre s'étale avec une plus naïve complaisance. Pour Rubens, évidemment, cette histoire scythe n'a été qu'un prétexte à costumes, qu'une occasion de se souvenir de son admiration pour Véronèse. Mais quelle verve dans la composition, quel coloris vibrant et chaud, quelle virtuosité dans la touche !



Photo Paul Becker (Bruxelles)

JUSTUS D'EGMONT. — TROIS ENFANTS
(Collection du comte Pierre de Waziers. — Paris)

Dans la même salle, un portrait, également de Rubens, soutient presque la comparaison avec cet admirable morceau de peinture : c'est l'*Anne d'Autriche* de la collection Pierpont Morgan. Il y a plusieurs portraits d'Anne d'Autriche par Rubens, dont le plus célèbre est au Musée du



Photo Paul Becker (Bruxelles).

VAN DYCK. — LA FAMILLE SNYDERS

(Musée de l'Ermitage. — Saint-Petersbourg)

Prado, à Madrid; il n'en est point qui soit supérieur à celui-ci. La noblesse du visage, le style et la sobriété du décor, l'éclat des chairs et des étoffes, tout fait de ce portrait un véritable chef-d'œuvre.

On a, du reste, pu réunir plusieurs excellents portraits de Rubens à cette Exposition. L'archiduc Ferdinand, également à M. Pierpont Morgan, est un excellent portrait d'apparat, de même que les deux portraits, si hardiment brossés, de l'archiduc Albert et de l'archiduchesse Isabelle, au Musée de Bruxelles. Mais il y a des effigies plus intéressantes, parce qu'on y trouve un Rubens plus attentif que d'ordinaire aux jeux de la physionomie. Tel est le très beau portrait de Vieille Femme, au baron Janssen (Bruxelles); la charmante Suzanne Fourment, au baron Basile de Schlichting ; le moine Ophovius, du Musée de la Haye; le portrait de Lady Arundel, à M. Léo Nardus ; l'esquisse du portrait de Nicolas Rockox, à M. Ch.-L. Cardon (Bruxelles); le portrait du jeune duc François de Mantoue (Musée impérial de Vienne), — dans lequel il faut sans doute voir un fragment du fameux tableau, aujourd'hui découpé et dispersé,



Photo Paul Becker (Bruxelles).

CORNEILLE DE VOS. — UN COUPLE
(Kaiser Friedrich Museum. — Berlin)

où Rubens avait représenté la famille de Gonzague adorant la Sainte Trinité; — le portrait de Jeune Homme, à M. Henry Hymans (Bruxelles), enfin le portrait d'Hélène Fourment, du Ryksmuseum.

Certes, comme portraitiste, Rubens n'est pas comparable à Van Dyck. Si Van Dyck n'est pas un analyste à la façon des maîtres français du XVIIIe siècle, du moins sait-il donner à ses modèles le pli de la vie. L'attitude, le costume, les mains, la vérité largement interprétée du visage, tout chez lui explique la condition, la fortune, les habitudes, l'âme du personnage qu'il a peint. Pour Rubens, un modèle est un modèle; il ne peint avec amour que lui-même et sa femme; c'est avec un respect charmé qu'il évoque les traits d'Anne d'Autriche, mais il représente les autres personnages qui posèrent devant lui du même pinceau abondant et aisé que ses déesses et ses saintes, opulentes et un peu impersonnelles. Ses portraits vivent d'une vie très intense, mais d'une vie purement matérielle, d'une vie presque sans pensée. Les meilleurs sont en général ceux qui gardent quelque chose de la chaleur de l'improvisation, de l'esquisse.



Photo Paul Becker (Bruxelles).

VAN DYCK. — Mme BUTKENS ET SON FILS

(Musee de Gotha)

Les esquisses de Rubens sont d'ailleurs, aux yeux de beaucoup d'amateurs modernes, la partie la plus passionnante de son œuvre. N'est-ce pas là que son extraordinaire génie de peintre s'est étalé avec le plus de liberté? N'est-ce pas là que l'on peut admirer sa touche grasse et puissante, sans que les timides préparations d'un élève soient venues l'alourdir ou la dessécher? Aussi toute une salle de l'Exposition de Bruxelles a-t-elle été consacrée aux esquisses, et cette salle est extrêmement intéressante. Certes, on peut regretter que l'on n'ait pas trouvé moyen de réunir les esquisses vraiment incomparables de la Galerie de Médicis. Seize d'entre elles appartiennent aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich, cinq au Musée de Saint-Pétersbourg, une au Louvre. La reconstitution, par le moyen de ces



Photo Paul Becker (Bruxelles).

VAN DYCK. — UN VIEUX COUPLE NOBLE
(Musée des Beaux-Arts. — Buda-Pesth)

esquisses, de la fameuse décoration du Palais du Luxembourg, eût été peut-être le clou de l'Exposition. Mais les musées n'ont sans doute pas voulu s'en dessaisir. On n'en a pas moins réuni d'assez belles études du maître pour permettre au spectateur de pénétrer dans l'intimité de son génie. Il y a là, de délicieux morceaux de peinture, telle l'esquisse, d'une fraîcheur nacrée, du *Mariage mystique de sainte Catherine*, au Kaiser Friedrich Museum de Berlin; le *Triomphe de la Religion*, à M. Ch.-Léon Cardon; les imposantes figures des saints Pierre et Paul, à M. Frans Philipson (Bruxelles); un *Tournoi*, d'une extraordinaire exécution, à M. le baron Janssen (Bruxelles); *Arachné et Minerve*, et la *Madeleine repentante*, à M. Michel Van Gelder (Uccle); le *Combat des Anges et des Démons*, à M. Alphonse Willems (Bruxelles). L'esquisse pour la *Vie de Henri IV* (qui ne fut jamais exécutée), à M. Ch.



Photo Paul Becker (Bruxelles).

VAN DYCK. — LA COMTESSE DE CLANBRASIL

(Collection du duc de Denbigh)

Léon Cardon ; les quatre mythologies délicates provenant de l'ancienne collection du duc de Pastrana, prêtées par Madame Errera (Bruxelles); l'esquisse du portrait du duc d'Olivarès, à M. Ch.-Léon Cardon ; l'extraordinaire étude pour le plafond de Whitehall, prêtée par M. le baron Oppenheim (Cologne), et représentant *le Bon Gouvernement triomphant de la Discorde ;* l'émouvante *Pieta*, de l'ancienne collection Demidoff, aujourd'hui au Kaiser Friedrich Museum de Berlin.

Mais, dans cette salle, il y a une grande esquisse ou plutôt un tableau traité dans la manière de l'esquisse, qui attire avant tout et retient l'attention. C'est *Saint Benoît et Totila,* prêté par la succession Léopold II. « L'histoire de ce tableau est curieuse : offert par les héritiers de Rubens à Gaspard De Craeyer, raconte M. A.-J. Wauters, il passa de l'atelier de celui-ci à l'abbaye d'Afflieghem, puis, après la fermeture de ce monastère, dans une galerie gantoise d'abord, dans une collection française ensuite. Sur les conseils d'Arthur Stevens, Léopold II l'acheta, à la vente publique de cette dernière, pour la somme de 177,000 francs.



Photo Paul Becker (Bruxelles).

FYT. — LE FAUCON
(Collection de M. Jules Porgès. — Paris)

Il orna son palais jusqu'en 1909, année où le souverain du Congo décida la sensationnelle liquidation de son mobilier et de ses objets d'art. Le *Saint Benoît* fut alors envoyé en dépôt pour être vendu, chez un marchand parisien, qui l'expédia en Amérique, où les trusteurs d'étain, de caoutchouc, de cuivre et de pétrole se plaisent à acquérir des tableaux à de hauts prix. L'*American Art News*, de New-York, alla jusqu'à annoncer que la toile avait été acquise pour la somme de 250,000 dollars, soit 1,250,000 francs. En dépit de la réclame dont elle fut l'objet, le prix fabuleux qu'on en demandait tint les amateurs à distance, et l'œuvre était toujours invendue quand le roi mourut. La succession réclama son retour et la prêta obligeamment à l'Exposition. »

Un tel prix ferait croire à un Rubens de premier ordre, à un véritable chef-d'œuvre. Ce n'est pas précisément le cas, mais c'est un Rubens extrêmement intéressant par le caractère mouvementé de la composition, par le pittoresque des détails. C'est probablement une œuvre de la fin de la vie du peintre, et certains critiques ont trouvé qu'il sentait un peu la fatigue. Mais les seigneurs de la suite de Totila, roi des



Photo Paul Becker (Bruxelles).

VAN DYCK. — LA MARQUISE SPINOLA ET SON ENFANT

(Collection de M. Pierpont Morgan. — Londres)

Goths, le groupe céleste soutenu par des Chérubins, la figure rayonnante de saint Benoît sont de la plus belle qualité et font de cette curieuse toile un des numéros les plus intéressants de l'Exposition.

Rubens, autant dans ses esquisses que dans ses grands tableaux, donne à l'ensemble de l'Exposition son allure, son goût général. Peut-être même les maîtres secondaires de son école et de son temps lui ont-ils été un peu trop sacrifiés.



Photo Paul Becker (Bruxelles).

VAN DYCK. — UN PRINCE DE LA MAISON DE NASSAU ET SON GOUVERNEUR
(Collection du marquis de la Boëssière-Thiennes. — Bruxelles)

Jordaens, artiste inégal, et dont on ne peut donner une idée avantageuse qu'en faisant dans son œuvre un choix rigoureux, n'est pas représenté de telle manière qu'une visite à l'Exposition vaille pour la connaissance de sa valeur une



Photo Paul Becker (Bruxelles)

VAN DYCK. — ROBERT RICH, COMTE DE WARWICK

(Collection de M. Pierpont Morgan. — Londres

visite au Musée de Bruxelles. Certes, *l'Adoration des Mages*, de l'église de Saint-Nicolas, à Dixmude, est un tableau amusant et pittoresque, plein d'éclat, avec des délicatesses et des raffinements de couleur que Jordaens eut rarement; *la Fuite en Égypte*, à M. Fernand Scribe (Gand); *le Souper d'Emmaüs* (Galerie nationale de Dublin); *l'Allégorie du Jour et de la Nuit*, à M. Michel Van Gelder, sont de beaux Jordaens, pleins de saveur et de vigueur. Mais à côté de cela que de répliques plus ou moins heureuses, de ces fameux tableaux que Jordaens semble avoir exécutés à la grosse : *le Satyre et le Paysan*, *le Roi boit !* Que d'études où il n'y a que le prestige du métier, d'un métier dont la virtuosité à la longue finit par ennuyer !

De Corneille De Vos on nous montre un très beau portrait de famille, *un Gentilhomme et sa Femme*, appartenant au Kaiser Friedrich Museum, et trois jolis portraits de femme de la collection Porgès, mais il n'y a là rien qui approche du merveilleux portrait de famille du Musée de Bruxelles.

Par contre les peintres d'animaux et de nature morte, les Paul De Vos, les Snyders et les Fyt ont produit une impression profonde. Assurément dans la hiérarchie des arts, ces peintres doivent être placés au-dessous de ceux qui exprimèrent un idéal, une conception de la vie, ou qui dans leurs portraits racontèrent l'Homme, mais quels peintres ! Quels merveilleux ouvriers ! comme dans leurs tableaux vraiment diaprés, apparaissent les qualités fondamentales et caractéristiques de l'école flamande ! A ce point de vue « peintre », les Snyders des collections Cardon, Beernaert, Michel Van Gelder (Bruxelles), du Musée d'Amsterdam et du Musée de Caen, les Fyt des collections Beernaert, Constantin de Bousies, d'Arenberg (Bruxelles), Jules Porgès, Kleinberger, Schloss (Paris), Colnaghi et Crews (Londres), sont un véritable éblouissement.

Quant aux petits maîtres, pour employer la terminologie courante, aux Breughel de Velours, aux Teniers, aux Gonzalès Coques, aux Van Craesbeek, on a groupé quelques-unes de leurs œuvres caractéristiques dans une salle fort agréable. Qu'on trouve dans certains musées et dans certaines grandes collections, des Breughel, des Teniers, des Brouwer, des Gonzalès Coques, des Van Craesbeek, égaux ou supérieurs à ceux qui sont exposés en ce moment à Bruxelles, je n'y contredirai pas ; mais ces peintres de petits sujets sont en général assez semblables à eux-mêmes, et les petites toiles amusantes et pittoresques prêtées par le *Mauritz Huis*, les collections Porgès et Édouard Kann (Paris) par la Galerie de Lichtenstein, par les collections Cardon et Van Gelder (Bruxelles),

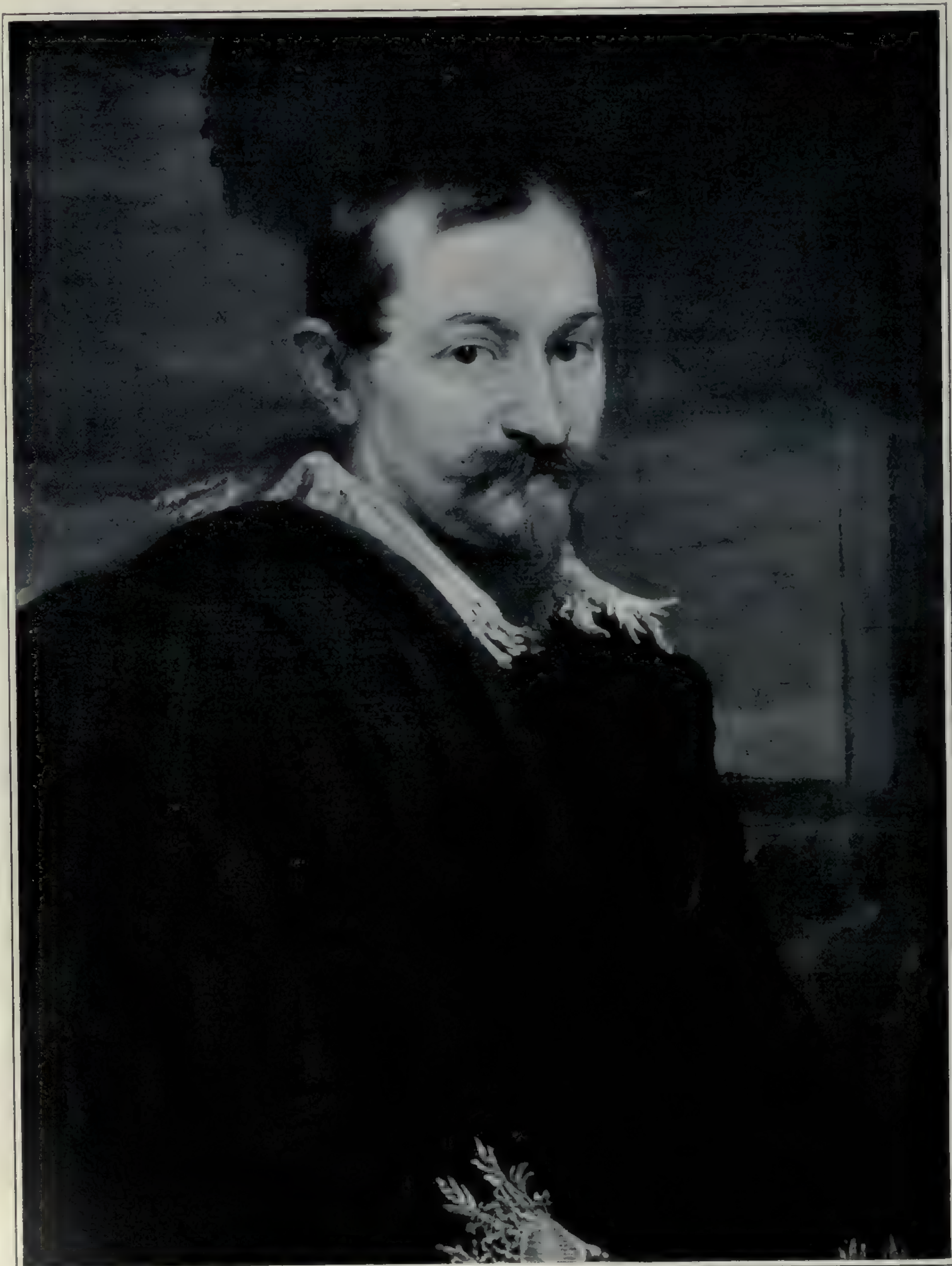


Photo Paul Becker (Bruxelles).

VAN DYCK. — LE PEINTRE JEAN WILDENS
(Musée impérial. — Vienne)

Schloss, Leo Nardus (Paris), caractérisent très bien cette école où se formule un des aspects essentiels de l'art flamand. On remarque dans cette salle de charmantes études d'animaux appartenant à M. G. Benda (Vienne). Ce collectionneur les avait envoyées sans attribution ; la comparaison avec *le Paradis terrestre* de Breughel de Velours a montré que c'est à cet artiste qu'il faut les donner.

Reste Van Dyck. Van Dyck dont le nom dans ce siècle s'associe nécessairement à celui de Rubens, Van Dyck qui souvent égale le Maître, souvent aussi le dépasse, dans le portrait du moins. Pour le bien représenter dans une exposition de cette importance, les difficultés étaient les mêmes que pour Rubens.

Peut-être même étaient-elles plus grandes encore. Certes les églises de Belgiqne possèdent presque toutes les grandes compositions religieuses du Maître, mais déjà, lors de l'exposition à Anvers du grand portraitiste flamand en 1899, on s'était aperçu que ces toiles célèbres perdaient beaucoup



Photo Paul Becker (Bruxelles).

SNYDERS. — CHIENS SE DISPUTANT DES OS

(Collection de M. Ch.-L. Cardon — Bruxelles)

à quitter le demi-jour flatteur des sanctuaires pour le jour franc des expositions. D'une composition maladroite, d'un dessin mou et lâché, d'une facture hâtive et grossière, elles sont loin de faire soupçonner le grand artiste original que révèlent ses portraits.

Or, ceux-ci sont peu nombreux en Belgique ; les plus beaux se trouvent dans de grandes familles anglaises qui les gardent jalousement, ou dans de grands musées qui hésitent assez légitimement à laisser leurs trésors se promener sur les grands chemins d'Europe.

Néanmoins, grâce à quelques grandes collections particulières, on est arrivé à donner au public de l'Exposition une idée très imposante du génie de Van Dyck, et surtout une idée très précise. Le visiteur attentif de l'Exposition de Bruxelles assiste à tout le développement de ce talent à la fois si prime-sautier et si laborieux depuis ce petit portrait d'homme qu'il peignit à l'âge de quatorze ans, s'il faut en croire une inscription que porte la toile, jusqu'à l'image du jeune Guillaume d'Orange et de sa petite fiancée Marie-Stuart (Rycksmuseum, Amsterdam), que la mort prétend-on l'empêcha de terminer. Outre l'admirable tableau de l'Ermitage (le peintre Snyders et sa famille), on a pu réunir en effet quelques portraits de la plus belle qualité. Le comte de Warwick, de la collection Pierpont

Morgan, le comte de Pembroke à M. Francis Whale (Londres), la comtesse de Clanbrasil, et le comte de Northumberland au duc de Denbigh caractérisent la manière anglaise du Maître, non certes avec tout l'éclat que la participation de quelques grandes familles lui avait donné en 1899, mais de façon cependant à satisfaire les amateurs les plus difficiles.

La période flamande du talent de Van Dyck est représentée par un portrait un peu superficiel, mais vivant du graveur Paul Pontius, par l'admirable *Vieux couple noble*, du Musée de Buda-Pesth, par *un prince de Nassau accompagné de son gouverneur*, au marquis de la Boëssière-Thiennes (Bruxelles), tableau exquis, très peu connu et d'une authenticité certaine, par l'admirable portrait d'Anna Wake, au Mauritz Huis, par le portrait de femme si étrangement pénétrant du Musée de Lille, par le merveilleux portrait de Jean Wildens, du Musée de Vienne, par le vivant portrait du peintre Snyders, de la Galerie de Lichtenstein, par le portrait d'un membre de la famille Vilain XIIII, à M. Lejeune de Schirvel, de Bruxelles, par le président Roose, au marquis de Beauffort (Bruxelles), par le portrait de Jean-Charles della Faille, au comte G. della Faille de Leverghem (Anvers), par un très beau portrait anonyme intitulé *l'Orfèvre*, à M. Kleinberger (Paris). De la période



Photo Paul Becker (Bruxelles).

PAUL DE VOS. — SANGLIER ATTAQUÉ PAR DES CHIENS
(Collection de M. le comte C. de Bousies)

génoise, on montre le portrait de la marquise Polixena Spinola, à M. Kleinberger (Paris); un Cavalier de grand caractère, à M. Agnew (Londres), et surtout l'admirable effigie de la marquise Spinola avec son enfant, à M. Pierpont Morgan.

On admire également parmi les portraits attribués à Van Dyck, la noble image de Madame Butkens et de son fils, au Musée ducal de Gotha. Le tableau est signé, mais beaucoup de critiques refusent néanmoins d'y reconnaître la main de Van Dyck. Il fut jadis donné à Rubens, ce qui est insoutenable; M. Bode l'attribue à Corneille De Vos. Une nouvelle hypothèse se fait jour, qui le donnerait à Justus d'Egmont, ce peintre un peu mystérieux qui, après avoir collaboré activement avec Rubens, émigra en France, travailla avec Vouet, et figura parmi les membres fondateurs de l'Académie royale. On n'a pu lui attribuer avec certitude que fort peu de tableaux, et l'on ne montre de lui à l'Exposition de Bruxelles que la charmante esquisse d'un tableau représentant trois fillettes, au comte Pierre de Waziers (Paris), mais il y a certainement, dans les musées et les collections, de nombreux tableaux de lui, attribués à Rubens et à Van Dyck.

Assurément, cette collection de Van Dyck ne suffirait pas à donner une impression complète du génie de ce grand artiste qui renouvela véritablement le portrait, mais elle suffit à le placer à son rang, à côté de Rubens, à peine un peu au-dessous de lui.

C'est, en somme, le but poursuivi. Il ne faut pas oublier,

si l'on veut bien juger cette exposition, qu'elle fait partie d'une exposition universelle, qu'elle est faite non pour les historiens de l'art, pour les amateurs, les habitués des musées d'Europe, mais pour un public infiniment plus étendu, non certes pour la grande foule, que les tableaux n'intéressent jamais que secondairement, mais pour ces personnes, assez nombreuses dans le monde, qui, sans être des spécialistes, sont pourtant suffisamment au courant des choses de l'art pour être accessibles à une manifestation de cette valeur. Quelque souci qu'on ait eu de satisfaire les critiques et les érudits, c'est un souci pédagogique ou plutôt un souci historique qui a guidé avant tout les organisateurs. Cette exposition fait partie d'une sorte de démonstration. Tandis que l'Exposition universelle veut montrer le rôle que la Belgique peut jouer dans le monde moderne, l'exposition de l'Art belge au XVIIe siècle vise à enseigner que la Belgique ne date pas d'hier, qu'elle n'est pas une création arbitraire des plénipotentiaires de 1831. Elle montre qu'il y eut, dans les Pays-Bas catholiques, dès le commencement du XVIIe siècle, un art assez puissant pour imprimer à toutes les manifestations de la vie sociale cette unité de style qui, selon Nietzsche, est le signe incontestable d'une civilisation, d'une culture originale et nationale. Cette civilisation nationale fut brillante. Malheureusement, il lui manqua toujours quelque chose, et cette lacune se sent dans l'art qu'elle a créé. Il lui manqua le goût et la curiosité de



Photo Paul Becker (Bruxelles).

BREUGHEL DE VELOURS (?). — ÉTUDES D'ANIMAUX
(Collection de M. Gustave Benda. — Vienne

l'esprit ; il lui manqua une morale, une philosophie qui lui soit propre. Certes, cette Belgique du XVIIe siècle est religieuse, mais sa religion n'est faite que de pratiques extérieures, et pour tout dire, de bigoterie. Cette fièvre, cette inquiétude, ce tourment de l'universel qui rendent si admirable l'histoire du XVIIe siècle français, lui font complètement défaut. Elle ignore la querelle des Jansénistes et des Molinistes, de Bossuet et de Fénelon ; elle reste indifférente à l'affaire de la bulle *Unigenitus*. La Belgique religieuse du règne des archiducs « joue dans la paille avec l'enfant de Bethléem », fait des processions et brûle des sorciers; l'Europe avait besoin d'autre chose. Elle admira Rubens et les peintres de son école comme peintres, mais jamais elle ne songea à en recevoir un idéal, une conception de la vie qui manqua toujours à ses yeux d'intellectualisme et d'élévation. Ce qui fit défaut à Rubens, génie de la peinture, ce fut cette noblesse morale qui agrandit le génie d'un Poussin, ce fut de n'avoir connu ni Corneille ni Descartes. C'est dans une certaine mesure, *mutatis mutandis*, ce qui fait défaut aussi à la Belgique moderne, si vivante et si prospère.

L. DUMONT-WILDEN.

A la Pinacothèque de Munich

RUBENS CORRIGÉ



Il se passe de singulières choses à la Pinacothèque de Munich. Au commencement de 1903, le monde artiste apprit avec stupeur qu'à la suite d'une décision prise en haut lieu, on avait entièrement repeint et modifié les fonds des deux volets du triptyque de Paumgartner, une œuvre célèbre d'Albert Dürer, afin de les accorder avec des copies anciennes qui révélaient, peut-être, la pensée première du maître, adultérée par un artiste un peu postérieur, mais très empreint de l'esprit de Dürer encore. Et le conservateur de la Pinacothèque s'applaudissait à tel point des modifications apportées, sur ses indications, qu'il s'empressait de faire tirer les photographies des volets dans leur état ancien et après changement, afin d'en envoyer des exemplaires à toutes les revues d'art d'Europe.

Le premier moment de stupeur passé, toutes s'étonnèrent justement que pareille idée fut venue à un conservateur de musée et s'émerveillèrent, encore plus, de l'audace du peintre officiel qui avait consenti à la mettre à exécution.

Voilà qui n'est pas pis, certes, mais qui est non moins stupéfiant. Au cours de travaux de réinstallation, dont on dit, au reste, le plus grand bien, le nouveau conservateur de la Pinacothèque a cru intéressant de « modifier » une des œuvres les plus importantes de Rubens : *Méléagre offrant à Atalante la hure du sanglier Calydonien.*

A différentes reprises Rubens a été attiré par la fable de Méléagre et Atalante largement esquissée au chant IX de l'*Iliade* et finement reprise par Ovide en ses *Métamorphoses* (liv. VIII). L'épisode autorisant la présence de nudités en de vastes paysages peuplés de chiens nerveux et impétueux, n'était-ce pas, pour lui, un moyen nouveau d'étoffer, de dramatiser les grandes chasses qu'il aimait à brosser? On trouve deux peintures de *Méléagre et Atalante attaquant le sanglier Calydonien* sous les n°s 131 et 163 de l'inventaire dressé à la mort de Rubens et le même sujet à la galerie impériale de Vienne.

Le Musée de Cassel montre Atalante sous les traits d'Isabelle Brandt soutenant la dépouille du monstre qu'elle a contribué à vaincre. L'œuvre est de 1615. Enfin la galerie de Dresde possède un *Méléagre offrant la tête du sanglier à Atalante*, partie centrale d'une composition qui est présentée avec tout son développement à la Pinacothèque de Munich, sur une toile de $1^{m}97$ de haut sur $3^{m}02$ de largeur.

La reproduction qui en est donnée, montre avec quelle aisance Rubens a rempli cette grande surface. Il entendait traiter ici le sujet dans toute son ampleur. Il s'agissait d'associer aux deux héros, la nature elle-même. Admirez la grandeur du paysage, la délicatesse des fonds, l'harmonieux dessin des arbres, le ciel si dramatique qu'on n'est point étonné de voir surgir à travers les nuages les Érinnyes vengeresses, de même que Cupidon est à sa place près du couple beau et robuste dont Rubens n'avait pas eu à chercher loin les modèles; Atalante ne ressemble-t-elle pas étonnamment à Hélène Fourment, sa seconde femme, et Méléagre, lui-même, ne peut-il être un Rubens idéalisé, vu à travers les traits d'un de ses fils ? L'œuvre, d'une incomparable richesse de nuances, chaude et extraordinairement lumineuse, est dans ses parties d'une harmonie parfaite. Tout concourt à la beauté de l'ensemble dont l'ampleur n'est compromise par aucun remplissage. C'est l'avis des artistes qui ont vu cette toile, de tous ceux qui aiment et comprennent Rubens. Ce grand décorateur était, au reste, trop maître de ses moyens, trop libéral de ses efforts pour abandonner une œuvre avant qu'elle l'eût pleinement satisfait.

Cependant il devait en l'an 1910, deux siècles et demi après sa mort, trouver en cette capitale d'art qu'est Munich un censeur, un « amélioreur ». Celui-ci, enviant à Dresde le motif central considéré cependant non comme une première idée ou une répétition, mais comme une copie exécutée sous l'œil du maître, a transformé la composition et, de cette vaste page, a fait un tableau de chevalet. Il n'a conservé, en effet, que le groupe central et l'une des Érinnyes. Le paysage de droite si profond et lumineux et les deux chiens grandeur nature, l'arbre à gauche avec un autre chien, ont disparu. Quatre mètres carrés de peinture sont ainsi supprimés. Toutefois, on a eu la précaution de ne point couper la toile, mais de la replier seulement.

Cédant à une attirance à laquelle ne peuvent résister la plupart des érudits d'outre-Rhin, peut-être l'auteur de cette « correction » s'est-il convaincu que le paysage si beau pourtant, les chiens si élégants, n'étaient point de Rubens. Le maître se faisait aider, c'est certain. Mais ceux qu'il admettait à collaborer, un Van Dyck, un Snyders, un Breughel, sont de très grands messieurs et quand même la collaboration serait prouvée, il sera peut-être permis de taxer d'outrecuidance ceux qui osent, près de trois siècles après l'achèvement de l'œuvre et à une époque où la bonne peinture, le véritable sentiment de l'art sont vertus si rares, se montrer plus difficile que Rubens lui-même.

Le *Méléagre et Atalante* compte parmi les œuvres principales de Rubens, c'est une de celles qu'on saurait le moins contester. On en connaît l'histoire. Acquise au temps des anciens ducs de Bavière qui se montrèrent aux XVIIe et XVIIIe siècles de très fins connaisseurs et si heureux dans le choix de leurs achats, la composition de Rubens resta au château de Schlessheim jusqu'à l'entrée des armées de la République à Munich, en 1800. Elles pouvaient réclamer de l'or; elles préférèrent composer leurs trophées de victoire avec des œuvres d'art. Soixante-douze tableaux appartenant aux galeries ducales de Munich et de Schlessheim prirent le chemin de la France. Le *Méléagre et Atalante* fut du nombre. Mais le Louvre était alors si riche, regorgeait de tant de chefs-d'œuvre qu'il n'y fut point placé. Réclamé par les représentants de la Bavière en 1814 et 1815, il retourna à Munich en compagnie de vingt-huit autres tableaux Enfin, quand Louis Ier eut construit la Pinacothèque, le *Méléagre* alla grossir l'incomparable série de peintures du maître d'Anvers qui constituent une des richesses de cette galerie.

On ne connaît vraiment Rubens qu'après avoir vu les soixante-six peintures conservées à Munich. Certes, il faut aller tout d'abord en Flandres, pour voir quelques œuvres en place et se pénétrer de leur ambiance; pour admirer aussi la beauté blonde des descendantes de ses modèles féminins, la fleur de leur carnation. La *Descente de Croix* de la cathédrale d'Anvers, le *Martyre de Saint-Liévin*, certains portraits, font très bien dans la province où ils furent exécutés. Mais on n'a la complète révélation de l'incommensurable talent de Rubens, qu'à Munich. Il est là dans toutes ses manifestations, maître en tous les sujets. On le suit depuis ses débuts déjà extraordinaires, réfléchis et serrés en certaines figures, jusqu'aux grandes virtuosités de la maturité.

C'est là, dans le grand salon qui lui était réservé et où il resplendissait que je l'ai vu : imposant, intégral, tantôt calme, tantôt débordant.

Au grand salon a été joint un cabinet où les petites toiles ne souffrent plus de voisinages écrasants. Voilà qui est bien. Mais pourquoi a-t-on, après ce surcroît d'honneur, commis ce crime de châtrer Rubens en une de ses plus vastes et significatives productions ?

CHARLES SAUNIER.



P.-P RUBENS. — MÉLÉAGRE OFFRANT A ATALANTE LA HURE DU SANGLIER CALYDONIEN
(Pinacothèque de Munich.)

LES VERRES FORGÉS

Nous passons sur les ruines
d'une forêt de verre mélodieux.

GABRIELE D'ANNUNZIO.

ous vous souvenez du mythe géant et sublime que Stelio Effrena, dans les dernières pages du FEU, charge de faire entendre à son amie, leur devoir mutuel de se reprendre à leur passion, pour se redonner à l'œuvre, d'ailleurs noblement partagée. Ce mythe, c'est l'orgue, l'archi-orgue aux sept mille tuyaux de verre, que Dardi Seguso, le Prince des Verriers Vénitiens, décide, un jour, de faire se dresser sur les lagunes, et qui, pour une date dont il fixe, à l'avance, le quantième férié, doit ajouter à Venise, « la ville Anadyomène, aux bras de marbre, aux mille ceintures vertes », un joyau comparable aux bijoux terrestres, entre tous précieux, le Canal et le Palais, le Campanile et le Temple.

Le Doge en accepte la promesse, presque le défi, et prépare les présents qui doivent récompenser la réussite, en même temps que le supplice qui saura punir la témérité.

Pour ne pas perdre de vue le danger qui le menace, l'artisan surhumain s'attache lui-même au col, un fil d'écarlate chargé de représenter ce qui résulterait de l'échec.

TÉMODIA, l'île choisie, voit s'ériger des tubes, diaprés et diaphanes, les uns grands comme des arbres, et d'autres, je suppose, gros comme des fétus. L'Eau, la Terre et le Feu collaborent à la création inouïe; mais l'Air aussi doit y participer. Les artifices d'un mage permettent à l'artiste de le capter sous forme d'une sorte de Zéphyre, d'un « petit ventolin » dirait le Journal de l'Étoile, quelque chose comme un frère d'Euphorion, pour le bondissement, la grâce et la légèreté, Ornitio, le conducteur d'hirondelles.

Au jour dit, l'œuvre est prête, la gageure semble gagnée, le Bucentaure s'avance, porteur de présents pour le triomphe et de supplices pour la défaite. Une immense, une ineffable harmonie emplit le ciel et la mer, gagne le rivage, s'enfle et s'amplifie... puis s'amoindrit, hélas! râle et, finalement, s'éteint, dans un rauque sanglot qui se brise. C'est que Perdilanza, la maîtresse abandonnée de Dardi, de désespoir, s'est élancée dans les vannes, son immense chevelure éployée, ses écharpes flottantes et ses gestes agonisants ont obstrué le cœur sonore de l'orgue, en étouffant sa voix enchantée.

Et le fil de pourpre, demeuré au col de l'organiste formidable, marque, pour la hache, la place où devait s'abattre la vengeance de l'amour, plus encore que la punition de l'orgueil.

Alors, la Foscarina comprend son devoir de s'éloigner pour épargner à son Stelio le sort de Dardi, et pour permettre aux orgues de ce génie d'emplir, à leur tour, les célestes espaces, et les campagnes lagunaires. Et la gondole étoilée d'un bouquet de jonquilles glisse silencieuse-



VASE DE GALLÉ. — ORCHIDÉES

ment sur ce qui fut Témodia, un peu pareille à notre ville d'Ys.

Mettez votre harpe sur la fenêtre, le vent en jouera mieux que vous ! disait, non sans grâce et avec malice, à son Stenio, la Lélia de George Sand. Combien plus poétiquement, le Stelio du Feu jette, à sa Perdita, cette parole divine : *Est-ce qu'elles n'aspirent pas à devenir musique, ces lignes infinies du silence ?*

⁂

Ces nobles images me revenaient à l'esprit, en visitant avec *l'Imaginifique* en personne, disons Gabriele d'Annunzio, la Rétrospective d'Émile Gallé, installée au Musée Galliéra, depuis déjà plus que des semaines. C'est qu'une similitude m'était apparue, entre les vitrines de verres et de rêves exposées là, et les tubes, les uns grands comme des arbres, les autres gros comme des fétus, de la prodigieuse Témodia, et que j'avais voulu soumettre au jugement de l'illustre Effrena, ce rapprochement héroïque. Sans doute, il ne lui déplut pas, car j'ai, depuis certain temps, observé ce qu'il peut y avoir d'approbation dans son silence, qui devient alors l'indice du recueillement. Ses yeux, où le regard s'embusque avant de jaillir, se posèrent sur les flancs lisses ou mats, les parois frustes ou polies des vases élancés ou ramassés, au long desquels courent, glissent, grimpent, s'allongent, se nouent, mêlés à des textes qui les commentent, glycines, pavots, passiflores, asters, dielytras, iris, orchidées, sauges, épis, aiguilles de pins, monnaie du pape, colchiques, violettes, courges, bambous, algues, fucus et goémons, sur quoi rampent des colimaçons, palpitent des libellules, des papillons et des vespertiliens, sautent des sauterelles et des grenouilles, planent ou se posent les hirondelles d'Ornitio, pressées et la queue fourchue.

Et, dans la pâte du verre malléable, une veine rouge a parfois couru, pareille au fil d'incarnat, qui rappelle le devoir de triompher ou la nécessité de mourir.

⁂

C'est dans un Musée de Berlin, on le sait, que notre Nancéien Dardi vit ces verres Chinois, dont il s'éprit, et qui lui servirent d'exemples, avec leurs couches vitreuses superposées et de coloris différents, dont son touret, sa tarière et sa bouterolle allaient rechercher, comme en des onyx préparés et des camées naturels, les filons qui se prêtaient à son dessein et dont profitait sa fantaisie. Oh ! comme Gallé surpassa les maîtres de l'Extrême-Orient, de qui les couvertes riches de tons, mais sans nuances, revêtent des aspects somptueux et durs, auxquels les colorations tendres ou



VASE DE GALLÉ. — LA VIGNE

« Fruits vermeils des divines ramées »
VICTOR HUGO.

sombres du verrier Français opposent victorieusement la gamme inépuisable de leur palette, les suggestions profondes ou joyeuses de leur clavier d'arc-en-ciel !

* * *

J'avais eu le bonheur, je m'en souviens, d'inciter Gallé à se rendre dans Bayreuth, sachant tout ce que le spectacle de réalité et de songe qui l'y attendait, devait susciter, puis développer en lui d'imaginations réalisables. Aussi, je pense bien, avec sa bonne grâce accoutumée, voulut-il m'en remercier par l'inscription qu'il fit d'un vers de moi, sur la boîte précieuse, marquetée de sa main, où s'enferme le *Graal* étonnant qu'il inventa et exécuta pour Monsieur de Fourcaud, et qui figure à l'Exposition de la Rue Brignole. Le même honneur fut fait, à une strophe du même poète, sur un cornet orné de glycines, lequel, pareillement visible là, est la propriété de Monsieur Gaston Calmette. D'autres verres et vases admirables, qui sont en ma possession, varient, avec la plus prodigue et la plus prodigieuse ingéniosité, des textes des *Chauves-Souris* qu'ils citent et cisèlent dans l'améthyste simulée et sur de factices onyx.

* * *

Oui, la vaste, l'immense vitrine qui garnit le mur de la galerie consacrée à la Rétrospective de Gallé, se dresse vraiment comme la *Témodia* du cristal de France. Les *verres forgés* qui l'occupent, selon la belle expression dont Monsieur d'Annunzio les consacre, et que je lui emprunte pour intituler ces notes rapides, en occupent le fond, en garnissent les parois, en parsèment les tablettes, de leurs élans harmonieux, de leurs courbures élégantes, de leurs gravures invraisemblables et innombrables, de leurs modelés féeriques et fastueux, où des lis retombent, où des coquillages s'incrustent, entre mille calices révulsés et entre-clos, qui évoquent la garde-robe des Elfes Shakespeariens, serviteurs et compagnons de Titania dans le *Songe de la Nuit Estivale*. Et l'auteur du *Songe de la Matinée Printanière*, dans la rue qui porte un nom de son pays, parmi le flot de notre Ville-Lumière, écoute silencieusement les tubes de notre Témodia, *forgés*, sculptés par le Maître de Nancy, lui rapporter, avec le souvenir de Foscarina, la mémoire de Perdilanza, desquelles les deux chevelures dénouées, transparaissent dans les coupes irisées et les gobelets fumés qui, je le vois bien, représentent, à ses yeux, après les avoir figurées, pour mes regards, les tubulures du rêve majestueux, correspondant au clavier de son esprit, aux jeux de sa folie et de sa raison, aux touches de son âme.

ROBERT DE MONTESQUIOU.



VASE DE GALLÉ. — ORCHIDÉES
(Appartient à M. Hoentschell)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 107 LES ARTS Novembre 1910



J.-M. NATTIER. — MADAME INFANTE, FILLE DE LOUIS XV, ET L'INFANTE ISABELLE

DEUX NATTIER INÉDITS



LES érudits qui passent leur vie à la recherche du document propre à identifier les œuvres d'art du passé rencontrent quelquefois, dans leur carrière laborieuse, de bien particulières satisfactions. Le profane ignorera toujours cette joie austère de dénicher, après de longues années, le tableau capital du maître peintre, dans l'intimité duquel on a longtemps vécu et dont une série d'œuvres importantes se complète par cette découverte. Ce plaisir vient d'être donné au modeste historien de Nattier, qui n'a pas eu, cette fois, le mérite de retrouver lui-même le savoureux morceau ; du moins en avait-il signalé l'existence et souligné l'intérêt historique.

On vient d'exhumer le plus considérable portrait de Madame Infante, fille aînée de Louis XV ; il sort du lieu même où nous pensions que les recherches devaient se porter pour tenter de le remettre au jour. Il faudrait, disions-nous, explorer les collections provenant de Parme, car le tableau exécuté pour l'Infant duc de Parme, gendre du roi de France, avait passé les monts dès son achèvement et n'avait aucune chance d'être revenu dans notre pays. A vrai dire, nous ne l'espérions guère ; mais les chefs-d'œuvre ont la vie dure, les Italiens respectent les belles choses, même celles qui ne sont point nées de leur génie, et, malgré tant de chances de destruction, tant de révolutions survenues, la grande toile oubliée est sous nos yeux, intacte et resplendissante.

Nattier a peint souvent la grosse duchesse aux traits lourds, à la bouche épaisse, qui rachetait par d'admirables yeux — les yeux de son père — les imperfections de sa beauté ; elle valait surtout, comme princesse et comme épouse, par des qualités très hautes d'ambition, de persévérance et de courage. Mariée très jeune, en 1739, à un Bourbon d'Espagne sans chance de régner, ayant bien vite souffert d'une situation jugée mesquine pour une fille de France, elle consuma sa vie à chercher un trône pour son mari et à le préparer pour ses enfants. Son activité, sa hardiesse, ses talents de diplomate, ne transparaissent guère dans les portraits de Nattier, qui n'a point l'habitude, il est vrai, de révéler l'âme de ses modèles; mais elle lui a inspiré quelques tableaux importants dans cette nombreuse et si attachante série des portraits de Mesdames.

Le traité d'Aix-la-Chapelle ayant donné, en 1748, au gendre de Louis XV, les duchés de Parme, Plaisance et Guastalla, celle qu'on appelait à Versailles Madame Infante quitta l'Espagne et reparut pour un temps à la Cour de son père. Elle y séjourna avec sa fille, l'infante Isabelle, du mois de janvier au mois d'octobre 1749, et ce voyage intéressé auprès du Roi n'avait pas seulement pour but de lui faire connaître sa petite-fille, mais surtout d'obtenir, par quelques négociations habiles, des subsides et des avantages pour son époux. Nattier, qui avait déjà peint toutes ses sœurs et dont le portrait de la Reine venait d'obtenir un très grand succès au dernier Salon, fut mandé à Compiègne en juillet, pendant le séjour de la Cour ; il s'y consacra au portrait de Madame Infante et aussi à celui de la nouvelle Dauphine, Marie-Josèphe de Saxe, que nous avons identifié dans les collections de Versailles.

Il fit alors de la nouvelle duchesse de Parme trois études différentes, pour la tête seulement, car on sait que les princesses ne posaient jamais que pour le visage. Le service des Bâtiments du Roi prit aussitôt livraison, pour 500 livres chacune, d'une tête « disposée pour un portrait en habit de Cour » et d'une tête « disposée pour un habillement de chasse ». Ce second portrait, coiffé d'un chapeau, fut exécuté plus tard et placé dans les appartements de Mesdames, à Versailles, où il est heureusement retourné ; l'autre fut aussi achevé tardivement, après la mort de la princesse, en 1759, et donné au duc de Parme, qui en paya l'achèvement 1,800 livres. De ce portrait, où la princesse est en pied, assise devant une table recouverte de velours, Versailles ne possède aujourd'hui qu'une bonne réplique d'atelier. La même étude fut utilisée pour une image idéalisée qui prit place, en 1750, dans la série des quatre Mesdames en Éléments ; Madame Infante y représenta « la Terre » et y figura sous cette allégorie parmi les dessus de porte du Cabinet de son frère le Dauphin.

La troisième étude faite à Compiègne servit pour le plus intéressant de tous les portraits, celui dont nos pièces comptables françaises ne gardent aucune trace, car il fut commandé et payé par le duc de Parme. La duchesse de Luynes en mentionne l'achèvement dans une lettre adressée à son mari, de Fontainebleau, le 17 octobre 1750 : « Nous avons vu aujourd'hui un tableau de Nattier pour l'infant Don Philippe, qui représente Madame Infante assise avec l'infante Isabelle, debout à côté d'elle, qui lui présente une branche de lis. La mère est très ressemblante en agréable et en mignon, et la fille très flattée. » On ne saurait mieux apprécier sans doute l'œuvre qui est remise sous nos yeux. La princesse est assise au pied d'un arbre, dans un jardin à la française où s'indiquent des treillages, des charmilles, des colonnes et jusqu'à une statue. Elle est de face, décolletée largement, comme dans la représentation de « la Terre », la chemise blanche retenue à la taille par une ceinture de perles, et les genoux enveloppés de la grande draperie bleue dont Nattier use et abuse dans les portraits de cette époque. Elle tient des fleurs dans la main gauche, et de la droite prend une branche de lis épanouis, parmi les fleurs que l'enfant lui présente comme dans un tablier. Celle-ci est assise assez bas auprès de la mère, une fleur dans ses cheveux poudrés, et regarde aussi de face, avec des yeux limpides. Ce visage exquis d'enfant, un peu grave, avec un nez mutin, une petite bouche en fleur, n'était point, disait-on, fort ressemblant ; il ne paraît pas cependant plus flatté qu'une autre image de la petite princesse due au même artiste. Ce charmant tableau du Musée de Versailles, daté de 1751, la montre debout dans un parc, en grand habit de cour broché d'or, recouvert d'un tablier de dentelles ; ce fut le souvenir gardé par le royal grand-père dans les collections de la Couronne. Le tableau de Parme, d'un ton harmonieux et chaud, est aussi d'une composition aimable. On ne peut la trouver fort originale, car la convention des attitudes la rapproche exactement de la plupart des groupements de mère et enfant que Nattier concevait avec quelque monotonie. Mais l'intérêt des figures représentées assigne à la toile une place de choix parmi les portraits historiques de notre peintre.

Nous pouvons joindre à ce morceau un portrait de femme en buste, dépourvu de tout intérêt historique, mais d'une qualité d'exécution remarquable. C'est un des rares portraits de personne âgée qu'on rencontre dans l'œuvre de Nattier ; ils ne comptent pas parmi les moins curieux, et peut-être sont-ils les plus significatifs de cet art qui ne voulut connaître que la fraîcheur et la beauté. Le peintre disait lui-même que devant ses pinceaux toutes les femmes de son temps furent jolies. On a vu, dans la petite édition de notre livre, une image de ce genre, celle de l'épouse du banquier Leerse, de Francfort, conservée aujourd'hui à l'Institut Staedel avec le portrait du mari. Le journal de ces bons Allemands raconte comment leur voyage à Paris, en 1749, fut complété par leur pose dans l'atelier du peintre à la mode, ce que ni l'un ni l'autre n'eut à regretter. Mais Nattier eut assurément plus de plaisir à peindre quelques fines Françaises, comme Madame de La Poix de Fréminville. Celle-ci nous apparaît sympathique, malgré une épaisseur qu'on sent atténuée, et nous attire par un visage épanoui de bonté. Les traits alourdis s'allègent d'un clair regard, et la bouche ne peut avoir que de bienveillantes paroles. Une fanchon légère sur des cheveux poudrés se dénoue pour laisser voir l'éclat des seins sous un ruban et des dentelles, derniers tributs à la coquetterie. Un mantelet bleu s'entr'ouvre à peine, enveloppe de larges épaules et revêt d'une respectable pudeur ce semblant de nudité. Le portrait est du très bon Nattier, car le talent particulier du peintre ne se révèle jamais mieux que lorsqu'il s'agit de ressusciter sur la toile les grâces envolées.

PIERRE DE NOLHAC.



J.-M. NATTIER. — Mme DE LA POIX DE FRÉMINVILLE



Photo Druet.

J.-M. SERT. — L'AMOUR PLUS FORT QUE LA MORT (plafond)
(ORPHÉE RETROUVE EURYDICE)
Décoration du péristyle de la salle de bal du marquis de Atella, à Barcelone
(Salon d'Automne)

SALON D'AUTOMNE



En dépit des réserves qu'on est forcé de faire, et bien qu'on y ressente un certain vide, ce Salon n'est rien moins qu'ennuyeux. Il y manque un peu d'héroïsme et d'aventureuse hardiesse. Les Icares sont occupés ailleurs. En général, on ne vise pas très haut, et je ne veux pas dire qu'on vise à la poche, mais peut-être ne vise-t-on pas assez au cœur et au front. Ce qui est de mise aux Indépendants, ne l'est pas ici. Dans une foire tout est permis; dès qu'il y a choix, l'excentricité voulue et plate ennuie. Bien qu'une adroite présentation les ait dispersés, on rencontre encore à plus d'un tournant, trop de fauves sans crinière, trop de bluffeurs anémiques et de Boronalis inconscients qui oublient que rugir et braire sont deux. Le jeu de cubes pourrait être réservé aux enfants, et les affiches de Pear's-Soap suffisaient pour nous apprendre que le vert et le rouge sont complémentaires. D'ailleurs chacun retrouvera les siens, et le bugle dominical ne fera pas taire les violons.

Photo Druet.

J.-M. SERT. — LA DANSE DE L'AMOUR

Décoration du péristyle de la salle de bal du marquis de Atella à Barcelone

Le xx[e] siècle est en mal d'art ornemental et de tous côtés on s'efforce d'organiser le décor de la vie privée. Chaque race y apporte ses qualités particulières et résout le problème d'une manière différente selon ses instincts, ses mœurs et son esprit. Sachons gré aux organisateurs du Salon d'automne d'avoir invité les artistes de Munich, aux artistes de Munich d'avoir accepté l'invitation. Dans cette concurrence courtoise, il est bon de savoir ce que veulent et ce que peuvent nos rivaux. Ce qu'ils veulent d'abord est clair : subordonner le décor du home à la volonté dirigeante de l'architecte qui règle l'effet d'ensemble et distribue le détail ornemental suivant un thème donné. De là, une unité compacte et un peu rigide. Dès que l'on entre dans une des salles de l'Exposition munichoise, on se sent prisonnier d'un décor conséquent. Puis, à l'impression d'unité s'ajoute

l'impression de lourdeur. Ces ameublements sont solides, cossus, trapus, massifs. Ce bien-être est important et solennel. L'Allemand a le respect de la richesse; il en impose la vénération. Les formes se bombent, les courbes s'arrondissent avec ampleur. Il manque à cet art méthodique un souffle de grâce légère et de libre fantaisie.

A côté de ces ensembles, Munich expose aussi les travaux de son École d'arts décoratifs. Ici la variété reprend ses droits, avec une tendance marquée vers les formes simples. Toutes les époques sont mises à contribution; et surtout les plus anciennes; l'Égypte, l'Assyrie, le Japon, Pompéi, Byzance, Égine plus qu'Athènes, et le Roman plus que la Renaissance, sans oublier le XVIIIe siècle et l'Empire, sont tour à tour consultés. Et je vois bien que les travaux d'élèves s'inspirent très adroitement des formules les plus synthétiques; je cherche la formule actuelle qui s'en dégagera; elle est encore dans le devenir. Il y a dans le génie bavarois une tradition de bouffonnerie rude et copieuse, de saine et âpre



Photo Druet.

J.-M. SERT. — LA DANSE DE L'AMOUR
Décoration du péristyle de la salle de bal du marquis de Atella, à Barcelone

violence dans le comique. Elle éclate de la façon la plus heureuse dans les costumes et les décors du Théâtre des artistes, dans ces marionnettes si plaisantes d'ahurissement paysan, de solennité bourgeoise, de pittoresque truculent et moyenâgeux.

L'Allemand se fait une vertu de ses faiblesses, et trop souvent nos qualités dégénèrent en défauts. Si l'art bavarois s'impose à l'esprit par son unité massive, le nôtre tâtonne entre la tradition et la nouveauté. Dans l'ensemble, il est plus simple, plus léger, plus clair et plus frais. Il y a là des décorations ni trop fragiles, ni trop massives, ni trop lourdes, ni trop anguleuses qui paraîtront hospitalières à nos fatigues, et habitables pour nos esprits. Je citerai notamment une salle à manger, un petit salon décoré de roses, de Sue et Huillard; une salle à manger de Hesse, un salon-fumoir et une chambre à coucher de Jallot, un cabinet d'amateur de Plumet.

Le Salon d'automne semble fait pour accueillir les



L'AMOUR ET LA MORT (ORPHÉE PLEURE EURYDICE)

J.-M. SERT. — LA DANSE DE L'AMOUR

Décoration du péristyle de la salle de bal du marquis de Atella, à Barcelone



Photo Druet.

LA FÊTE DE L'AMOUR

J.-M. SERT. — LA DANSE DE L'AMOUR

Décoration du péristyle de la salle de bal du marquis de Atella, à Barcelone



MAURICE DENIS. — SOIR FLORENTIN. — DANSES
Décoration d'une coupole octogonale dans l'hôtel de M. Charles Stern, inspirée des *Crépuscules du* [illegible]

impressions toutes fraîches rapportées de la grève et de la forêt, du sillon, de l'eau, des nuages et des fleurs. La plupart des œuvres que nous trouvons ici sont des témoignages vibrants et sincères des émotions ressenties sous le ciel, dans la liberté vagabonde des champs. Le paysage prime, le nu se marie au plein-air. Peu d'œuvres à vrai dire marquent un vigoureux effort de concentration et de réflexion. Mais, sous des apparences lâchées, on reconnaîtra souvent la forte unité de l'impression, le sens de l'équilibre, la juste observation des masses et des volumes, en un mot, la légitime volonté de s'attacher à l'essentiel. Tous ne confondent pas les simplifications dérisoires avec la synthèse, l'ignorance abécédaire avec le génie.

Une salle a été consacrée à un artiste trop tôt dis-



Photos Druet

MAURICE DENIS. — SOIR FLORENTIN. — LE POÈME
Décoration d'une coupole octogonale dans l'hôtel de M. Charles Stern, inspirée des *Crépuscules du* [illegible]

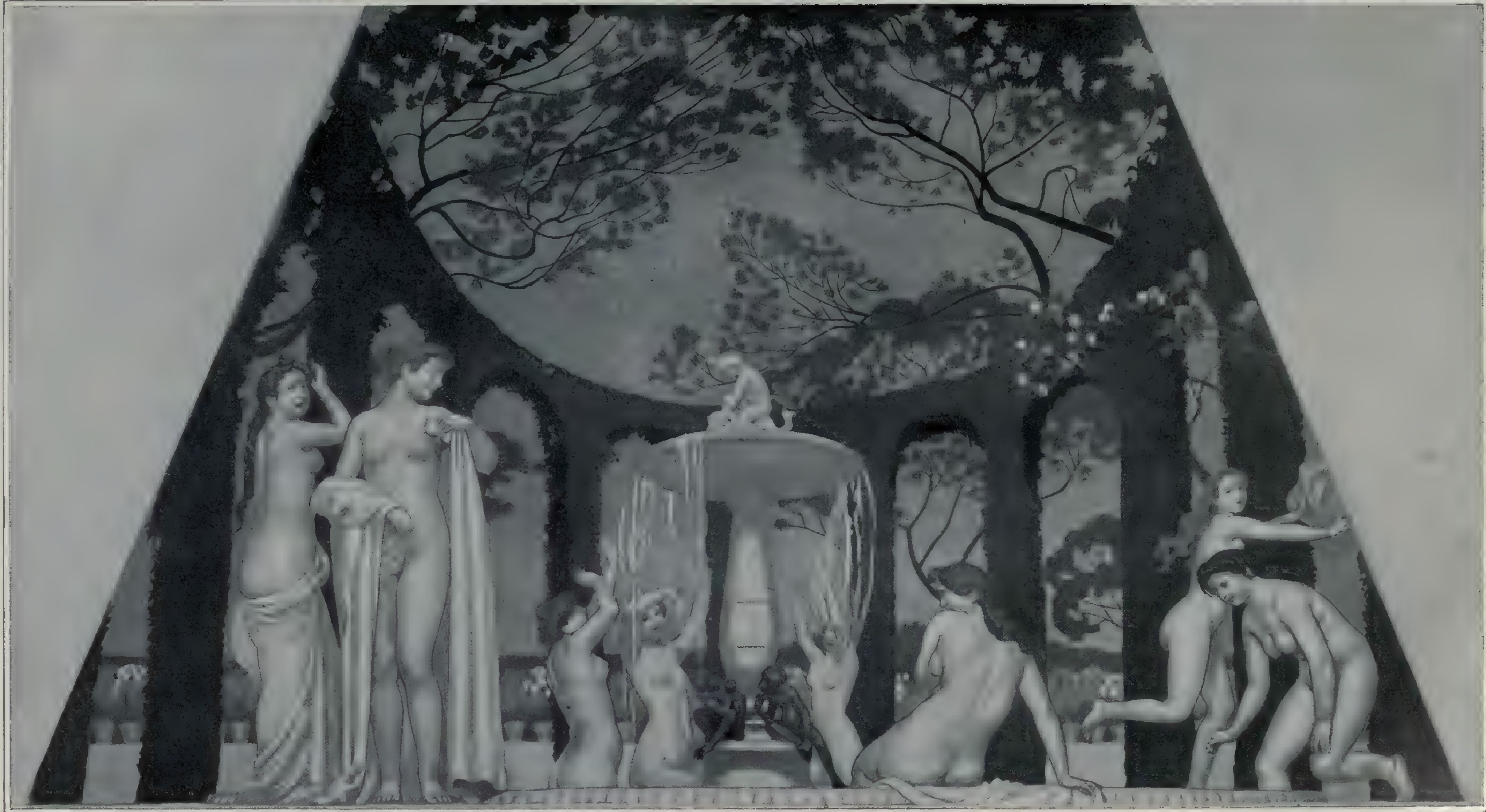


Photo Druet.

MAURICE DENIS. — SOIR FLORENTIN. — BAIGNEUSES

Décoration d'une coupole octogonale dans l'hôtel de M. Charles Stern, inspirée des *Crépuscules du Décaméron de Boccace*



MAURICE DENIS. — SOIR FLORENTIN. — LA CANTATE

Décoration d'une coupole octogonale dans l'hôtel de M. Charles Stern, inspirée des *Crépuscules du Décaméron de Boccace*



LES CYPRES



LES PINS



Photos Druet

LES OLIVIERS



LES COLLINES

MAURICE DENIS. — SOIR FLORENTIN

Décoration d'une coupole octogonale dans l'hôtel de M. Charles Stern, inspirée des *Crépuscules du Décaméron de Boccace*

paru. Bazille, tombé avant trente ans sous les balles prussiennes, est passé presque ignoré du grand public, et se survit uniquement dans le culte de quelques dévots. On a bien fait de rassembler ici la plus grande partie de son œuvre, que gardent Montpellier et quelques musées du Midi. Quelques toiles exposées en 1900 avaient révélé cet artiste fortement doué et de la plus belle espérance. C'est une joie mélancolique de faire ample connaissance avec ce grand jeune homme ingénu, blond et fin, dont l'image tout au moins est au Luxembourg, dans l'atelier de Manet, par Fantin-Latour. Il fit, en effet, partie de la pléiade qui débutait avec une si jolie ardeur autour de 1860. Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Whistler, furent ses compagnons de lutte et ses amis. La santé, le naturel, la fraîcheur de cet art honni des académies, la finesse de la vision, la délicatesse du sentiment, la beauté de la matière, tout recommande ces œuvres loyales et charmantes. Bazille part de Courbet et de Corot : l'influence du maître d'Ornans est visible au début dans le paysage et les figures. Mais il est sensible aussi aux douces luminosités de Corot. Sa peinture s'éclaire, s'assouplit. Il aborde avec une hardiesse tranquille les plus difficiles problèmes : la figure et le nu dans le plein-air. S'il n'y porte pas la même décision que Manet, il est doué d'une tendresse bien personnelle. Il eût été, certes, il était déjà un peintre exquis de la femme : témoin la Mauresque, et le nu jeune et frais de la Toilette, d'une arabesque si heureuse et d'un charme si pur. L'Atelier est un petit chef-d'œuvre : lumière, couleur, justesse et liberté des poses, composition simple et heureuse, tout s'y tient. La place de ces deux toiles est au Louvre.

Trigoulet s'était fait remarquer par l'accent fier et triste de ses marines. Il dit avec franchise, avec délicatesse, la rude vie des pêcheurs bergkois, la beauté forte et saine des matelotes, sous la menace tragique des ciels du Nord. On connaissait moins la jolie veine d'humour qui l'apparente à Jean Veber. Lempereur fut au premier rang des jeunes peintres qui visèrent à rénover le paysage, en accusant fortement les masses dans l'unité d'une ambiance vaporeuse. Ses bords de rivière avec la belle arabesque des feuillages et leurs reflets tremblés ont à la fois le charme léger et le sûr équilibre. Tous deux méritent nos regrets et nos mélancoliques adieux.

Parmi beaucoup d'essais incohérents et de hardiesses timides, il est une œuvre qui se détache par son caractère de certitude tranquille et de noble sérénité. ***Le Soir Florentin***, de Maurice Denis, est un ensemble décoratif qui joint la beauté grave de l'ordre à l'intime tendresse du sentiment. Maurice Denis a le privilège du poète, qui est de voir tout en beauté et d'épanouir la fleur du réel dans le monde du rêve. Toute son œuvre est pénétrée d'un tendre et fervent amour. Mais celle-ci, plus encore que ses devancières, respire une joie grave, un calme virgilien, une douceur amoureuse qui est au-dessus des paroles. C'est un mélange de naturel et de science, de fraîche ingénuité et de raison méditative, qui pénètre au fond du cœur, comme une douce et forte incantation. Les plus mélodieux aspects de la nature florentine encadrent des figures belles et décentes ; les danseuses nouent et dénouent leurs rondes gracieuses ; la cantate berce l'accord du couple heureux qui marche sous la tonnelle, la jeune poétesse révèle à ses compagnes la loi mystérieuse du monde ; les baigneuses, livrant leurs épaules et leurs hanches nues à la caresse de l'eau, la dévoilent mieux encore ; l'ivresse de la beauté s'apaise dans la mélancolie du soir; un rythme harmonise à la figure humaine les grâces de la nature ; l'arabesque des pins sur le ciel de Toscane,



Photo Druet

H. LEBASQUE. — BAIGNEUSES

la pâleur des oliviers, les cônes altiers et calmes des cyprès, la douceur pâle et mauve des collines lointaines. C'est un délice pour les yeux et pour l'esprit.

Je rendrai justice au peintre espagnol J.-M. Sert, qui expose une importante décoration pour un hôtel privé de Barcelone. Dans cette œuvre de science et d'invention copieuse, inspirée de la Renaissance italienne, l'Amour est représenté comme la puissance qui anime et entraîne à l'action tous les êtres, depuis ceux qui, tels le Centaure et Silène, tiennent de près à l'animalité, jusqu'aux créatures supérieures, comme le Poète et le Guerrier, que le divin éphèbe guide à la conquête de la gloire. « On l'adore jeune homme, on le pleure vieillard. » L'ingénieux symboliste nous montre Orphée pleurant son Eurydice; mais, modi-



Photo Druet.

P. BONNARD. — UN DES PANNEAUX DÉCORATIFS FORMANT UN ENSEMBLE (MONTURES DE DANTAN)

fiant la fable antique, il réunit les deux amants dans l'Empyrée. Dans un panneau d'une belle envolée, il célèbre la *Fête de l'Amour*.

Avec son talent libre et facile, Mademoiselle Dufau a figuré, pour la Sorbonne, *la Géologie* sous les traits d'une belle naïade qui tient dans sa main une ammonite; *la Zoologie*, en la personne d'Orphée, charmant aux sons de la flûte les oiseaux et les fauves.

Il ne manque pas de vrais talents qui se créent une manière de dire parce qu'ils ont une manière de penser. Vuillard est de ceux-là. C'est un esprit synthétique, un philosophe subtil, qui considère les choses sous un angle imprévu, et fait saillir uniquement certains accents. De là le charme de ses toiles, où le détail descriptif est sacrifié à la notation d'un effet toujours piquant. Sa touche spirituelle, son coloris subtil se retrouvent dans *la Porte du Jardin*,



Photo Marceau frères

Mlle C.-H. DUFAU. — GÉOLOGIE

Panneau décoratif pour la salle des Autorités à la Sorbonne

comme dans *l'Intérieur*. En quatre panneaux décoratifs formant un ensemble, Bonnard déploie une fantaisie très personnelle, fait jouer des tons vifs sur des bases noirâtres qui s'accordent à l'ameublement, mêle des figures jeunes, souples et vivantes, à de graves et riches harmonies qui font valoir leur grâce légère et errante.

L'art religieux compte aujourd'hui bien peu d'adeptes et rares sont les artistes vivants qui s'inspirent du drame chrétien. Il semble que le goût déplorable qui règne dans les sanctuaires modernes ait découragé les bonnes volontés. Maurice Denis est peut-être le seul peintre contemporain qui ait su infuser à la tradition un sentiment personnel et une tendresse émouvante. On est d'autant plus frappé par l'accent âpre et pathétique de l'œuvre qu'expose Georges Desvallières: *N. S. Jésus-Christ flagellé*, bien qu'il me paraisse de formes un peu lourdes, par son réalisme hardi, par son attitude prostrée et son expression douloureuse, proteste contre les fadeurs habituelles. C'est la création d'un esprit qui s'est mis réellement en présence de son sujet, l'a traité avec une entière conviction, comme une scène vraie et vécue, d'une actualité éternelle.

Ch. Guérin expose un nu tout à fait remarquable. Son naturalisme vigoureux s'attendrit; la réalité de la chair se pare d'une grâce plus spirituelle : la couleur est brillante et chaude. Laprade ajoute à ses belles évocations de la Rome antique et moderne une vue du *Vieux Port de Marseille*, où son talent s'enhardit à de puissants contrastes, oppose aux lointains blonds le bleu profond des vagues et le flottement des voiles brunes. Dufrénoy déploie les richesses de sa palette sur des fontaines génoises et des palais vénitiens. Beaucoup de paysages présentent un réel intérêt; *le Concert champêtre*, d'Urbain, riche, sonore et noblement composé; *le Port de Bordeaux*, de Maufra; de Mademoiselle A. Kleinman, des vues de la Frette, vibrantes et fines de valeur; *le Kernevénas*, de Beaufrère, avec ses fières silhouettes d'arbres; de Charlot, un bel effet de neige dans le Morvan; *l'Ombre des Nuages*, de Francis Jourdain; le *Paysage de Provence*, de Lebeau; les notations rapides de René Juste; *l'Église des Martigues*, d'Olivier; *la Vallée*, de Claude Rameau; *le Verger sur l'Étang*, de Seyssaud; une brillante marine de Koopman, des œuvres de Camoin, de Schneider, de Chapchal, d'Oberteufer, d'Ozenfant, de Chamaillard, de Bergevin, de Thibésart, de Madame Séailles, de Mesdemoiselles Tirman et Bernouard, de Lanquetin, qui rappelle Thaulow, une jolie page décorative de Georget, et, parmi les gravures, les épreuves d'état de Berthoud, vigoureux interprète du Hollandais Maris ou de la nature, les eaux-fortes de Peters-Destéract et de Simon. Les hortensias bleus et roses, et surtout les roses jaunes de Madame Delvolvé-Carrière ont toujours leur charme intime et discret; les fleurs de Mademoiselle Gobillard, de Madame Galtier-Boissière, de Klingsor, de Drésa, d'André, de Dumont plairont également.

Lebasque, par ses *Baigneuses* et sa *Fillette aux fleurs*, prouve avec quelle délicatesse il sait modeler dans la lumière; Déziré, avec une nature morte d'un ragoût exquis, expose des nus en plein air qui attestent sa prédilection pour Giorgione. Mauguin a des nus sommaires et vigoureux; Blanchet sait évoquer aussi les pâleurs mates de la chair. Je n'oublierai pas non plus la spirituelle fantaisie de Frœrman, *la Rue*, ni la tragique *Epidémie* de Viani, ni le fier dessin de Vazquez-Diaz dans ses études et portraits, le nu de Roubichou, les toiles vigoureuses de Spiro, d'Alcorta, de Fornerod, les gouaches de Ribemont-Dessaignes, les char-



Photo Druet.

G. DESVALLIÈRES. — N. S. JÉSUS-CHRIST FLAGELLÉ



Photo Moreau frères

Mlle C.-H. DUFAU. — ZOOLOGIE

Panneau décoratif pour la salle des Autorités, à la Sorbonne

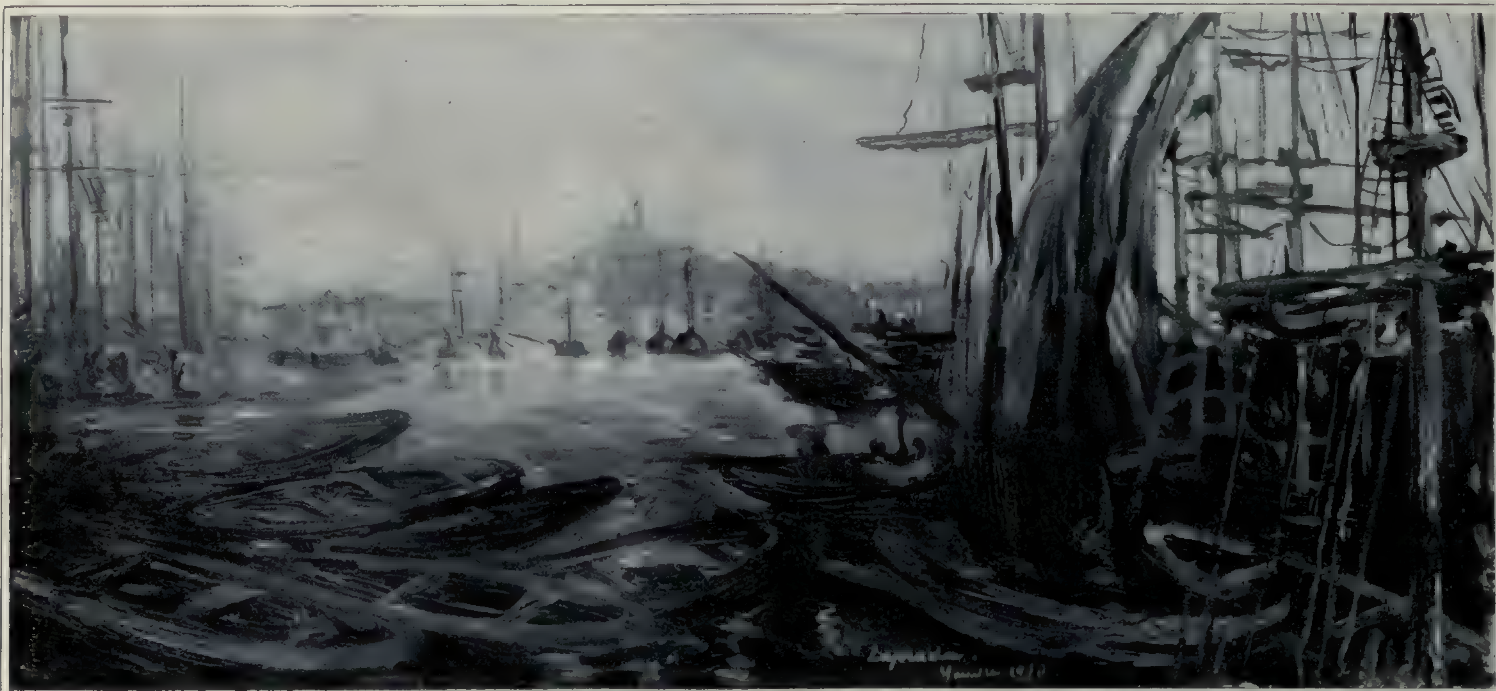


Photo Druet. P. LAPRADE. — MARSEILLE. — LE VIEUX PORT



VAZQUEZ-DIAZ. — EVA

mantes illustrations d'Ohlsen pour la *Princesse de Babylone*, celles de Dulac pour les *Contes de Fées*, celles de La Fresnaye pour le délicieux roman du *Lièvre*, de Francis Jammes. Et pour finir sur une heureuse impression, on regardera dans le vestibule qui donne sur les Champs-Élysées un exquis panneau de G. d'Espagnat, le peintre de la jeunesse et des fleurs.

La sculpture compte un petit nombre de morceaux, mais ils sont de choix. Le fier et nerveux *Carpeaux au travail*, de Bourdelle, reparaît en bronze ; un autre groupe en bronze de cet artiste, *l'Art pastoral*, montre la même impérieuse prise de possession de la nature. La *Pomone* de Maillol me charme par la beauté de l'équilibre, par la souplesse et la densité de la forme. Le Westphalien Hœtger a dressé, pour une place d'Elberfeld, une Justice puissante et massive, qui, la tête et les bras levés comme une Orante, semble équilibrer les deux plateaux de la balance. Un torse de femme du même sculpteur est simple et vivant. *L'Harmonie*, de Bernard, dans son rythme un peu tourmenté, est expressive. Des œuvres de marque de Mesdemoiselles Serruys et Popova méritent l'attention.

Dans tous les domaines on remarque une fermentation féconde, un effort généreux pour briser les routines. Ce Salon contient, en somme, beaucoup d'œuvres intéressantes, comme celles de Gaudissart, de Bloos, de Paerels, que l'on aurait aimé à reproduire si des difficultés photographiques ne s'y étaient opposées. Les défauts et les ridicules, il y en a, sautent aux yeux ; les qualités sont plus cachées et c'est pourquoi j'ai insisté surtout sur elles.

M. HAMEL.



PORCELAINE DU BUEN-RETIRO
(Collection de M. le comte Almenas)



PIETA
Porcelaine du Buen-Retiro
(Collection de M. Francesco Laiglesia)

EXPOSITION

d'Ancienne Céramique Espagnole

A MADRID

La mode est aux expositions rétrospectives spéciales, qui n'embrassent plus qu'un art ou une période d'art. A se ramasser ainsi et à se spécialiser, ces expositions gagnent en intérêt et en force instructive. C'est ce que font chaque printemps, à Londres, les Anglais, dans leurs sociétés ou leurs clubs. La Belgique, depuis quelques années, nous a conviés à des spectacles restreints du même genre. L'Espagne imita, au printemps, ces exemples en instituant une exposition d'ancienne céramique espagnole : organisée par la Société des Amis des Arts et par Mgr le duc d'Albe, qui voulut bien prêter trois salons de son magnifique palais, elle eut le plus vif et le plus mérité succès, et S. M. Alphonse XIII, accompagnée de la famille royale et des plus hautes personnalités du monde des arts, tint à l'inaugurer en personne le jeudi 12 mai dernier.

L'exposition empruntait un cachet particulier au cadre grandiose du palais où elle était installée, et le milieu se trouvait singulièrement enrichi par la somptuosité de la suite de tapisseries de Don Quichotte qui couvraient les murs.

Une trentaine de vitrines renfermaient, classés par fabriques et par périodes, les plus magnifiques spécimens



FAIENCES HISPANO-MORESQUES (xve siècle)

de la céramique espagnole, où s'était affirmée la maîtrise de ces fameux ateliers ; et l'on pouvait, par cette parfaite leçon de choses, juger à quel point artistique étaient parvenus les céramistes de la péninsule, depuis les artisans moresques jusqu'aux faïenciers de Talavera, d'Alcora et de Buen Retiro.

* * *

Il est cependant permis de regretter que cette démonstration n'ait pas été plus complète et que cette exposition ait été organisée dans un but qui paraissait plutôt artistique qu'archéologique. Je pense que les deux caractères ne s'excluent pas nécessairement, et qu'en une telle occasion il eût été intéressant de montrer par quels tâtonnements suivis de quelles réussites les artisans potiers de l'Espagne avaient commencé.

On aurait pu ainsi montrer quelques spécimens curieux de poteries préhistoriques, puis celtiques et romaines, pour



1 et 3 : *A S. M. le roi d'Espagne.* — 2 et 4 (signés Gricci) : *A S. M. le roi d'Espagne.* — 5 et 6 : *A S. M. le roi d'Espagne.* — 7, 8, 9, 10, 17 : *Collection de M. J. de Osma.* — 11 : *Collection de M. Francesco Laiglesia.* — 12, 13, 14, 15, 16, 18 : *Collection de M. le comte Almenas.*

VASES EN PORCELAINE DU BUEN-RETIRO

lesquelles on n'aurait eu qu'à faire appel à quelques musées provinciaux, comme celui de Tarragone, avant d'arriver aux ateliers purement moresques de l'Espagne, qui fleurirent vraisemblablement dans le sud de l'Andalousie, tout d'abord à Malaga et à Grenade, et préludèrent sans doute aux chefs-d'œuvre que le lustre cuivré devait parer d'un si somptueux éclat par ces grandes jarres à panses très renflées avec deux anses en ailerons, dont la décoration consistait en éléments linéaires, géométriques et épigraphiques, en léger relief ou gravés dans la pâte sous la couverte. Les Espa-



LE SALON DU BUEN-RETIRO

UN COIN DE L'EXPOSITION D'ANCIENNE CÉRAMIQUE ESPAGNOLE A MADRID

gnols ont conservé à cette sorte de grandes jarres le nom de *tinajas*.

Mais, pour le grand public, la poterie hispano-moresque c'est avant tout celle qui resplendit des reflets dorés, et sur les origines certaines de laquelle on n'est pas encore parvenu à s'entendre. Car il ne reste pour ainsi dire rien des théories un peu aventureuses du baron Davillier, un de ses premiers historiens, qui la faisait naître des îles Baléares.

Des travaux un peu plus serrés, dus, depuis plusieurs années, à quelques archéologues espagnols, s'appuyant sur des textes comme ceux du géographe Edrisi ou du voyageur Ibn Batouta (milieu du XIVe siècle), il semble bien ressortir que cette céramique avait été faite surtout en Aragon et en Andalousie, mais aussi à Murcie et dans le royaume de Valence.

Depuis lors, des trouvailles faites en Catalogne en 1901 semblent indiquer combien cette production put être étendue.

Quant à indiquer des dates à ces céramiques si précieuses, cela est encore assez difficile. Il faut en revenir à la plaque de Fortuny, aujourd'hui en la possession de M. de Osma, qui se date, par son inscription, de 1408 à 1417, et provient à peu près sûrement du royaume de Grenade. C'est un monument qui doit être aussi fameux que le vase de l'Alhambra, quoique d'un caractère plastique moins intéressant.

Il eût sans doute été d'un très grand intérêt de commencer une exposition consacrée aux anciennes céramiques de l'Espagne par ces spécimens si glorieux des vieux ateliers moresques. On préféra ne montrer que quelques très beaux plats où s'affirment toujours l'art et le goût de ces grands céramistes. Ces splendides plats fournissaient à peu près tous les types de décors qu'on est habitué à rencontrer sur ces magnifiques faïences, depuis le beau et riche décor à divisions symétriques où s'est déformée ornementalement la fleur stylisée, renfermant souvent en un médaillon central le bœuf couché ou l'aigle les ailes éployées. Ailleurs, le fond du plat parsemé de médaillons ornementaux, de rinceaux fleuris ou de feuilles de vigne, porte une sorte de château à trois tours percées de fenêtres, ou bien un lion héraldique, ou encore un cerf marchant. Dans tous ces plats, le décor se balance en deux harmonies de couleurs : le lustre doré et le bleu foncé.

∴

Mais on peut dire que, vraiment, l'exposition avait été surtout organisée comme manifestation à la gloire des deux grandes fabriques espagnoles du XVIIIe siècle : *Alcora* et *Buen-Retiro*.

Ce fut le comte d'Aranda qui fonda, en 1756, la manufacture d'Alcora pour fabriquer de la poterie fine et coûteuse. L'histoire de cette manufacture est maintenant presque aussi connue que celle de notre manufacture de Sèvres, depuis que Riano a pu recevoir communication des archives de la famille d'Aranda. Les travaux avaient été placés sous le contrôle et la direction de Don Joaquin Joseph de Sayos, en même temps qu'un Français, Ollery, venu de la faïencerie de Moustiers, en Provence, y était engagé à de gros appointements. Il ne fallut pas un long espace de temps pour que Ollery reçût du comte Aranda ce précieux témoignage de satisfaction, en s'entendant dire que Alcora était désormais la première manufacture de l'Espagne. Il semble y avoir pris sa retraite dès 1737, avec une grosse pension. Riano ajoute que de ce moment jusqu'à ce que la manufacture ait fait de la porcelaine, en 1764, des ouvriers espagnols seuls y travaillèrent. Durant cette période, la production y atteignit bien souvent les plus belles réussites du Moustiers, en qualité d'émail très blanc, épais et gras, et en coloration bleue harmonieuse.

La porcelaine y fut pratiquée dès 1764, sous la direction d'un Allemand, Jean Christian Knipfer. C'était le moment où triomphaient les procédés pratiqués en Saxe, à Dresde, et Knipfer pratiqua évidemment à Alcora les recettes qu'il avait dû apporter d'Allemagne.

Entre temps, un Français, François Martin, y vint faire de la pâte dure, à l'imitation du Japon et de l'Angleterre, suivi d'un autre Français, Pierre Clostermans, habile décorateur.

Ce fut peut-être le grand moment d'Alcora, où l'on imita même avec succès, le Wedgwood. En 1789, on envoya à Madrid deux coupes de porcelaine en pâte dure décorées en léger relief dans le style anglais.

L'exposition en a montré, dans cet ordre d'idées, deux grands vases avec gerbes de fleurs en porcelaine, appartenant à S. M. le Roi de Portugal.

Les deux grandes plaques à paysages et perspectives de la première période, appartenant à Madame la duchesse de Fernand Nunez, n'étaient pas dépourvues d'intérêt, — comme aussi une série très curieuse de bustes, d'une négresse, à Madame la comtesse de Valencia de don Juan ; de deux personnages, homme et femme, à M. Félix Boix, et de deux petites statuettes de négrillons, à Madame de Iturbe.

∴

Non moins bien représentée, par des pièces de très grande importance, était la manufacture du *Buen-Retiro*, à Madrid, située dans les jardins publics de ce nom, et connue aussi sous le nom de « fabrique de la Chine ».

Fondée en 1759, par Charles III, et mise en activité par de nombreux ouvriers céramistes qu'il avait ramenés, avec leurs familles, de sa manufacture de Capo di Monte, en Italie. Le capital engagé dans cette entreprise, qui comporta un transport considérable de matériel, fut énorme. On fit à Buen-Retiro tous les genres de porcelaine, pâte dure et pâte tendre, blanc de Chine, décor peint ou modelé; on y imita le bleu de Wedgwood; on y fit les fleurs en couleurs, les biscuits, les groupes, les figures isolées.

Des ordres formels interdisaient l'entrée de la manufacture, où les travaux devaient s'élaborer dans le plus rigoureux secret. Aussi fut-ce une aventure que, en 1782, l'am-



STATUETTES EN BISCUIT : LE ROI CHARLES IV ET LA REINE MARIE-LOUISE *(Collection de S. A. R. l'Infante Isabelle)*
VASES *(Collection de M. Juan de Riaño)*. — PLAQUE EN PORCELAINE *(Collection de M. le marquis de Torrecilla)*
PORCELAINES DU BUEN-RETIRO

bassadeur de France à Madrid, François de Bourgoing, ait pu y pénétrer et faire le récit de sa visite.

Bien entendu, les grands modèles qu'on s'efforçait d'imiter étaient alors ceux de la manufacture de Sèvres, et deux Français, Vivien et Victor Perche, avaient été appelés de Paris pour cela. Les réussites de cette espèce peuvent encore se voir au Palais de Madrid : la pendule avec les figures en biscuit, et les quatre vases de deux mètres de haut, avec leurs gerbes de fleurs en porcelaine. Beaucoup d'autres spécimens remarquables, souvent avec des montures de bronze doré, sont encore dans les palais royaux d'Aranjuez et de l'Escurial. Mais ses travaux n'empiétèrent guère sur le XIXe siècle, car la mort de Charles III et l'invasion française de 1808 furent pour elles de funestes événements.



BUSTES (*Collection de M. Félix Boix*). — BUSTE OR, NEGRESSE (*Collection de la comtesse Valencia de Don Juan*). — FIGURINES (*Collection de Mme de [illegible]*)
FAIENCES D'ALCORA

L'exposition qui nous occupe en produisit de nombreux et parfaits spécimens : les charmants et amusants groupes du comte Almenas, la suite des beaux vases de la Maison royale d'Espagne, ou appartenant à M. J. de Riano, à M. Fr. Laiglesio, ou la plaque du marquis de Torrecilla.

* * *

Somme toute, très intéressante exposition, que Madrid a tout intérêt à renouveler chaque printemps. L'Espagne est encore riche en innombrables œuvres d'art, possédées par les anciennes familles, par les églises et par les couvents. On ne peut oublier les merveilles que renfermait l'exposition commémorative de Christophe Colomb. Mais que de choses restent, en Espagne, à faire connaître, avec suite et méthode, dans de petites expositions restreintes, mais sérieusement préparées !

GASTON MIGEON.



PLAQUES EN FAIENCE D'ALCORA
(Collection de la duchesse de Fernan Nuñez)

PREMIÈRE EXPOSITION

DE LA

SOCIÉTÉ ANGLAISE DES ARTISTES GRAVEURS-IMPRIMEURS

d'estampes originales en couleurs



Avant de porter un jugement d'ensemble ou de détail sur l'Exposition d'Œuvres des Membres de la Société Anglaise des Artistes Graveurs-Imprimeurs qui vient de s'ouvrir dans la Galerie des Éditeurs Manzi, Joyant & Cie, rue de la Ville-l'Évêque, il me paraît indispensable de faire connaître au public français les conditions dans lesquelles cette petite association d'artistes s'est constituée, les principes essentiels qui ont présidé à sa formation, principes excellents, on le verra, et excellents à tous les points de vue, soit au point de vue moral, c'est-à-dire au point de vue artistique, soit au point de vue matériel, c'est-à-dire commercial; principes basés d'ailleurs sur une conception de l'art de la gravure en couleurs et de son rôle à notre époque, toute différente de celle selon laquelle se sont créées en France les diverses sociétés de peintres-graveurs, de gravure originale en couleurs, etc. Il suffit, pour s'en rendre compte, de parcourir l'intéressante notice que M. W. Lee Hankey, artiste graveur-imprimeur lui-même, a consacrée à la société dont il est le secrétaire honoraire.



SYDNEY LEE, A.R.E. — LE BOUFFON

« La multiplication des sociétés artistiques qui s'est produite au cours de ces dernières années, écrivait-il naguère dans le *Studio*, a assez naturellement donné lieu à des critiques de la part de ceux qui s'intéressent au mouvement artistique, et il faut avouer que, dans certains cas, les commentaires peu favorables se sont trouvés amplement justifiés, car il a été difficile de trouver une raison d'être assez forte, un argument assez puissant pour faire admettre cette augmentation presque stupéfiante du nombre de sociétés dont on entend parler. Il y a, d'autre part, beaucoup à dire au sujet de cette division des artistes en groupes petits ou grands : le véritable motif de leur formation n'est pas un simple critérium, mais plutôt une méthode de travail ou une façon de procéder à la pratique de laquelle aucune société existante ne s'attache encore, pensent-ils, ou, du moins, ne s'attache comme il conviendrait. Ces sociétés, qui ont pour but de remettre en honneur tel ou tel genre artistique en désuétude, exercent certainement une action bienfaisante; on peut en dire autant des sociétés qui se proposent l'amélioration d'une technique et exigent que leurs membres se soumettent à certaines conditions rigoureuses dont l'observation garantit l'excellence de la main-d'œuvre. La Société des Graveurs-Imprimeurs en couleurs a, comme on le verra, un idéal de ce genre, et cela lui donne le droit d'exister. »



MISS MATHILDE DE CORDOBA
LE KIMONO ROSE



F. MARRIOTT, A. R. E. — LA FILLE DU MEUNIER

C'est dans l'atelier de M. Théodore Roussel que la Société des Graveurs-Imprimeurs fut fondée, au mois de février de l'année dernière. Dès la première réunion,

il fut décidé à l'unanimité que, dans la constitution de la société que l'on se proposait de créer, les conditions suivantes, considérées comme fondamentales, seraient imposées aux adhérents nouveaux :

1° Toutes les œuvres exposées seront dues à l'invention de l'artiste; toutes copies ou reproductions de tous genres sont rigoureusement exclues.

2° Toutes les épreuves de planches originales seront exécutées par l'artiste lui-même et *imprimées par lui*.

3° Toutes les œuvres dans la production desquelles la photographie aura été employée seront exclues des expositions de la société.

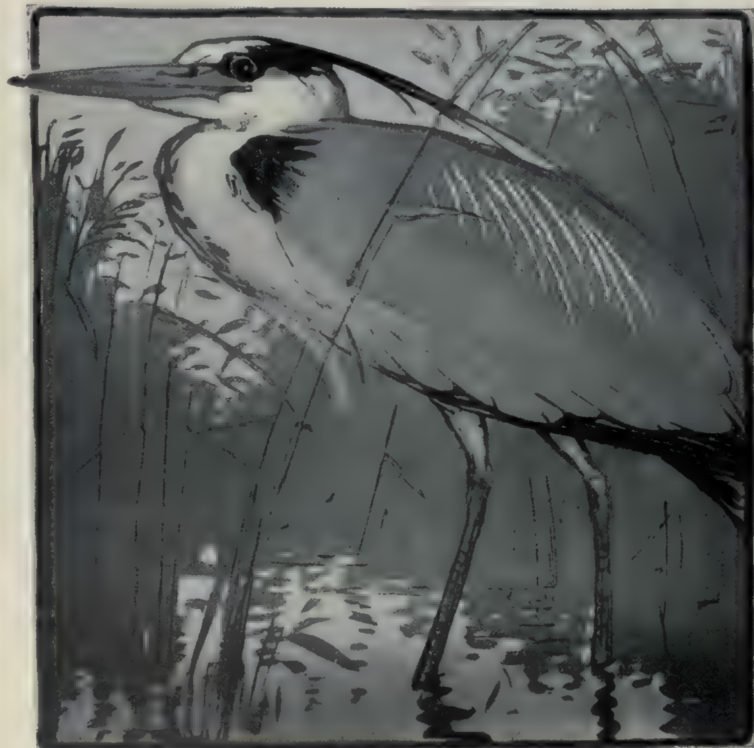
4° Toutes les épreuves seront garanties *imprimées* par l'artiste et non coloriées ou retouchées à la main.

Quel est l'artiste, quel est l'amateur vraiment digne de ce nom qui n'applaudirait à une déclaration de principes aussi nette, aussi franche, aussi soucieuse de sauvegarder les intérêts de l'art, de remettre en honneur la dignité d'une technique galvaudée par les faiseurs, et d'offrir au public toutes les garanties possibles d'authenticité, d'originalité, de sincérité, d'honorabilité dans la production d'œuvres d'art où toutes les supercheries sont permises, se pratiquent constamment, au détriment des vrais artistes consciencieux et probes ?

Oui, une société comme celle-ci a sa raison d'être et vient à son heure. La gravure en couleurs, d'après le procédé de l'impression en couleurs telle que l'entendent ses membres, n'a, en effet, rien à voir avec la gravure en couleurs qu'est l'eau-forte coloriée à la poupée. « L'impression en couleurs s'obtient, comme on le sait, dit M. Lee Hankey, en superposant plusieurs planches gravées, métal, bois ou pierre, ou en employant plusieurs fois une même planche pour tirer une seule épreuve. Autant de planches gravées que de couleurs, chaque planche portant une partie de l'ensemble. »



MRS. E. C. AUSTEN BROWN. — UN ENFANT ET DES OIES



ALLEN W. SEABY. — UN HÉRON

« La gravure sur bois imprimée à l'aquarelle, dit encore M. Théodore Roussel dans la préface au catalogue de l'exposition dont il s'agit ici, est une forme d'art qui procède de l'estampe japonaise en couleur, dont l'origine remonte à la fin du XVIIe siècle et qui se perfectionne au cours du XVIIIe.

« Le caractère distinctif de ce mode d'impression, comparé à celui de l'impression de la gravure sur métal, est que l'épreuve s'obtient directement de blocs de bois gravés, sans le secours d'une presse.

« Un bloc est nécessaire pour chaque couleur. Les estampes ainsi obtenues sont remarquables par une grande qualité de lumière et une netteté de couleur très spéciales.

« Pour l'impression en couleur obtenue du métal, le nombre des planches, il faut se le rappeler, peut varier énormément : de une à douze, même plus quelquefois. L'aquatinte et tous les procédés ordinaires de l'eau-forte, la taille-douce, sont les moyens employés. La taille-douce et l'aquatinte l'étant peut-être plus que les autres, les surfaces ainsi gravées prennent mieux la couleur.

« L'impression en couleur pratiquée en France par Le Prince était produite par la seconde de ces deux méthodes.

« Il est possible d'obtenir sur métal tous les effets désirables ; les possibilités sont sans limites. »

Inutile d'insister sur la qualité et sur la valeur de ces procédés après que des techniciens de la valeur de MM. Roussel et Hankey nous en ont énuméré les avantages. Et quant à

la façon de se servir de ces procédés, ne sent-on pas tout l'intérêt qui s'attache à ce fait que l'artiste lui-même, celui qui a gravé les différentes planches, en fasse le tirage, en soit l'imprimeur? Il ne suffit pas qu'il ait composé son œuvre, que dans le bois, le cuivre ou la pierre il ait inscrit les lignes de son idée, de sa vision, de sa compréhension des choses de la nature et de la vie, il faut encore que lui-même, rompu à la technique, à toute la technique du moyen d'expression qu'il emploie, la réalise dans toutes ses phases, jusqu'à son complet achèvement, afin que « chaque épreuve soit originale, inventée, gravée et imprimée, en tout point exécutée par l'artiste lui-même », dit M. Roussel.

On comprendra donc sans peine et l'on se réjouira d'apprendre que le succès ait favorisé, dès sa première manifestation, c'est-à-dire lors de l'Exposition qui eut lieu, en mai dernier, à Londres, dans les Galeries de MM. Manzi,



MRS. MABEL LEE HANKEY. — UN PORTRAIT

Joyant et Cie, Bedford Street, la Société des Artistes Graveurs-Imprimeurs; et il y a toute raison d'espérer que leur exposition qui vient de s'ouvrir rue de la Ville-l'Évêque trouvera auprès des amateurs parisiens un aussi favorable, pour ne pas dire un aussi enthousiaste accueil. Sachant à présent quel est l'idéal de ces consciencieux artistes et quels sont les liens qui les unissent, notamment le plus scrupuleux respect de la dignité de leur art, l'on sera mieux à même d'apprécier les efforts qu'ils tentent pour l'atteindre, et l'on prendra aussi plus de plaisir à telles et telles de leurs œuvres, en songeant qu'elles sont vraiment l'expression entière de leur personnalité, le résultat de tout le travail de leur esprit et de leur main.

Que l'on se sente plus ou moins attiré vers telles ou telles des gravures réunies rue de la Ville-l'Évêque; que l'on trouve plus d'agrément à celles-ci ou à celles-là; que la personnalité de tel ou tel de ceux qui les ont signées se révèle plus ou moins originalement, il me paraît impossible, en tout cas, de ne pas être séduit par l'atmosphère de raffinement qui se dégage de cette exposition. Rien ici de vulgaire ni de facile, dans le mauvais sens du mot, rien de négligé, rien de bâclé; chez tous ces artistes se sent une volonté ferme de pousser aussi loin que possible ses recher-



SYDNEY LEE, A.R.E. — CONSTRUCTION DE BATEAUX

ches, de ne point limiter son ambition. Je me rappelais, en examinant cette collection d'œuvres d'art si charmantes, délicates, d'une exécution si soignée, cette définition de l'art par le sculpteur Jean Baffier, que cite dans une de ses lettres le regretté Charles-Louis Philippe : « L'Art, c'est la conscience dans le travail. »

Mais ne retardons point notre plaisir.

On ne saurait rien imaginer de plus précieux que les eaux-fortes en couleurs du président de la Société des Graveurs-Imprimeurs, M. Théodore Roussel. Des planches



ALFRED HARTLEY, R.E., R.B.A. — LA FIN DU JOUR



LUCIEN PISSARRO. — UN JOUR D'HIVER

comme *l'Été*, *Anémones*, dans ces cadres gravés, vernis et rehaussés d'or dont il les entoure lui-même avec une patience, une minutie, un amour du détail qui fait songer aux artisans du xve siècle, des planches comme *la Tamise au Crépuscule*, *la Chine*, *Une Fenêtre vue à travers une fenêtre*, *Lueur de tisons*, sont véritablement des choses exquises, d'une magnificence discrète, d'une splendeur amortie incomparables ; M. Théodore Roussel, on le sent, a poussé jusqu'aux dernières limites les raffinements de son art ; mais le technicien prodigieux qu'il est ne diminue jamais en lui l'artiste, et cela est, tout simplement, digne d'admiration.

La vision de M. Lee Hankey est tout autre, plus voisine de la réalité, plus soucieuse d'impressions et d'expressions véridiques. Il excelle, lui aussi, aux effets de colorations riches, de matières rares, mais très différemment de M. Roussel. Laquelle préférer entre ces notations si savoureuses, son *Marché au poisson* ou son *Alhambra*, la *Porte de derrière* ou *Un Chemin dans le Kent?* Je ne sais ; à tout ce qu'il tente, il met l'empreinte de sa forte personnalité. C'est cependant à ses scènes d'intimité qu'irait mon choix, et s'il y avait un prix à décerner à l'une de ses eaux-fortes, c'est au *Marché au poisson* que je le donnerais, tant j'y trouve de charme et de beauté.



ALLEN W. SEABY. — LE PONT

Son *Portrait*, par Mrs. Lee Hankey, qui expose aussi, à ses côtés, un délicat *Pierrot* et une planche tout à fait exquise de composition et d'exécution, représentant des *Feuilles* balancées par le vent du matin devant une fenêtre, est, par sa franchise de parti pris et sa recherche d'effet, un morceau d'une rare séduction.

Les envois de M. Allen W. Seaby seront très remarqués, et ce sera justice. Si visible, en effet, que soit dans ses gravures sur bois, l'influence des maîtres japonais, — influence à laquelle il est presque impossible qu'aucun graveur sur bois d'aujourd'hui échappe entièrement, — il sait marquer



E. L. LAURENSON. — THE SERPENTINE

d'un sceau éminemment personnel toutes ses productions. Voyez de près la spirituelle série d'animaux qu'il expose ici : *le Martin-pêcheur*, *les Cygnes*, *les Pluviers*, *la Pie*, *les Canards sauvages*, *le Hibou*, *le Paon*, surtout *les Vanneaux*, et *le Héron*, exprimés, caractérisés de si profonde et de si précise manière. Puis, outre l'animalier finement observateur, il y a chez M. Seaby un paysagiste du plus délicat, du plus pénétrant talent. *The Broad Walk, jardin de Kensington*, *le Pont*, *l'Automne*, sont des pages toutes frémissantes du sentiment le plus raffiné et le plus exact de la nature, écrites avec un souci de la perfection technique qui enchantera tous les vrais amateurs.



THÉODORE ROUSSEL. — L'ÉTÉ (avec cadre)

C'est également du bois que se sert M. W. Giles pour interpréter ses impressions. On remarquera les curieux effets de perspective qu'il affectionne dans la présentation de ses paysages d'Allemagne et d'Italie : *Quedlinberg am Harz* et *le Ponte Vecchio* à Florence notamment, et avec quel art, tantôt de précision minutieuse comme dans les deux planches que je viens de citer, tantôt d'interprétation poétique, décorative comme dans *Midi en Ombrie* et *le Croissant qui passe, en Ombrie*, M. Giles met en lumière les deux faces de son talent. Parmi tous ces artistes, M. Giles est l'un de ceux qui doivent le moins aux Japonais, et son *Ponte Vecchio* est parmi les choses les plus originales de cette exposition.



THÉODORE ROUSSEL. — ANÉMONES (avec cadre)

Graveur sur bois aussi, M. Charles H. Mackie, et graveur de grande allure, de haut style. Deux de ses planches m'ont particulièrement impressionné par leur belle tenue et la forte simplicité de leur mise en page : *Le Retour du troupeau* et *les Jardins du Palais, Venise*, d'effet très différent mais également réussi, et qui montrent toute la souplesse de ce savoureux artiste : celle-ci, dans une gamme plutôt sombre et soutenue, celle-là dans une gamme claire, fluide, transparente, avec, de part et d'autre, des souplesses, des délicatesses charmantes. On a beau avoir usé et abusé, dans ces dernières années, de Venise, avoir donné pour fond à des milliers, sinon à des milliards de tableaux et d'estampes le miraculeux décor de marbre, de perles et d'or de la Salute, qu'un homme à la vision personnelle y revienne et nous en rapporte une sensation neuve, fraîche et vivante, bien à lui, et cela devient une révélation.

M. E. L. Laurenson a, tout comme M. Mackie, ce don précieux à quoi se reconnaît un véritable artiste, de donner de l'intérêt à tout ce qu'il touche. Voici de lui des eaux-fortes de la plus plaisante manière, parce que, à certains égards, de la plus imprévue : une *Vue de Chelsea*, une vue du *Pont Alexandre III* sous un beau ciel mouvant, et la *Serpentine* de Londres avec ses balustrades de marbre et les beaux groupes d'arbres qui la bordent, et à travers lesquels apparaissent les maisons par delà le parc, et le *Pont de Stopham*, mais c'est à la *Sablonnière* que vont mes préférences et qu'iront, je crois bien, celles de tous ceux qui aiment à voir un artiste leur révéler une sensation, sinon entièrement, presque entièrement nouvelle. C'est là un fort beau morceau, d'une couleur riche et tendre à la fois, et dont la simplicité me ravit.

J'ai beaucoup aimé aussi *les Cyprès*, *Dans la Forêt* et *la Fin du jour*, eaux-fortes de M. Alfred Hartley : cette dernière planche surtout dégage une intensité d'émotion

poétique, sans fadeur, sans sentimentalité vaine, à laquelle il me paraît difficile de résister. Techniquement, d'ailleurs, cela est fort remarquable. Il n'est pas un seul de ces artistes, soit dit en passant, qui, à ce point de vue, ne se montre irréprochable. N'entendez point par là qu'ils fassent étalage de leur habileté ou que leur habileté dégénère en cette virtuosité agaçante qui aime à parader pour étonner; du tout : ils sont habiles, ils connaissent à fond toutes les ressources de leur métier, parce qu'ils savent que sans cela il leur serait impossible de traduire ce qu'ils sentent, *tout* ce qu'ils sentent, et c'est fort bien; n'est-il pas vrai ?

Il me reste bien peu de place pour dire ce que j'aurais voulu dire des envois, fort remarquables à divers égards, de M. Sydney Lee, de M. J. D. Batten, de M. Morley Fletcher, de Mrs. Austen Brown, de Miss Mathilde de Cordoba, de M. Frederick Marriott, de M. Anthony R. Barker, dont la *Double Pyramide* est un curieux et très savoureux morceau;



W. LEE HANKEY, A.R.E. — LE MARCHÉ AU POISSON (premier état)

l'on m'en voudrait, en effet, et l'on aurait raison, de ne pas réserver une place spéciale au bel artiste qu'est M. Lucien Pissarro, dont on peut voir ici, outre quelques planches détachées, la collection presque complète des livres illustrés exquis, délicieux vraiment, à la composition typographique, à l'exécution matérielle, au tirage desquels il se consacre depuis des années, avec la collaboration et l'aide effective de sa femme, Madame Esther Pissarro. N'est-ce pas, en effet, une bonne fortune pour les vrais amateurs de livres, pour les vrais bibliophiles, — en existe-t-il beaucoup? — que de voir réunis dans les mêmes vitrines ces petits chefs-d'œuvre:



ANTHONY R. BARKER. — LA DOUBLE PYRAMIDE

La Reine des Poissons, les *Moralités légendaires*, les *Deux Contes de ma mère l'Oye*, et les *Ballades de Villon*, et les *Sonnets de Ronsard*, et *Aucassin et Nicolette*, et les *Trois Contes* de Flaubert; n'est-ce pas une joie que d'admirer le soin patient, l'intelligente recherche de nouveauté, la tranquille et sereine volonté avec lesquels M. et Madame Lucien Pissarro accomplissent leur œuvre d'artistes-imprimeurs, ne négligeant rien pour que tout soit parfait dans cette production à laquelle ils ont voué leur vie, afin de donner à l'œuvre des poètes, des écrivains qu'ils aiment, la parure la plus belle et la plus parfaite ? Là encore, le mot de Jean Baffier est de mise : « L'art, c'est la conscience dans le travail. » William Morris, l'ancêtre et l'apôtre de tout ce mouvement de rénovation du livre, dont Lucien Pissarro est aujourd'hui le chef, n'aurait pas dit autre chose.

GABRIEL MOUREY.



W. GILES. — CHAMP DE BLÉ APRÈS LA PLUIE, QUEDLINBERG

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 108 LES ARTS Décembre 1910



PRINCE TURC

Miniature persane. — XVIe siècle

(Collection de M. J. Doucet. — Paris)

EXPOSITION DES ARTS MUSULMANS A MUNICH



Photo Bruckmann (Munich).

MINIATURE
École arabe de Mésopotamie. — XIIIe siècle
(Collection de M. Martin. — Stockholm)

EXPOSITION DES ARTS MUSULMANS
A Munich

Quoi de plus tentant que d'organiser une Exposition des Arts de l'Islam, car il n'en est pas dont l'effet décoratif soit plus certain, et dont la richesse et la couleur soient des sources plus inépuisables d'enchantements pour les yeux? Il est des arts qui éveillent en nous des émotions plus fortes, car celui-ci est bien rarement expressif de profondes impressions,



Photos Bruckmann (Munich).

PLATEAU D'ARGENT
Art sassanide. — IIIe ou IVe siècle
(Musée de l'Ermitage. — Saint-Pétersbourg)



PLATEAU D'ARGENT
Art sassanide. — Ve ou VIe siècle
(Musée de l'Ermitage. — Saint-Pétersbourg)

si ce n'est parfois dans quelques dessins ou miniatures de livres. Il n'offre presque jamais les prodigieuses réalisations techniques des arts de l'Extrême-Orient, dont les aspects de matières ont si souvent une beauté souveraine et absolue. Dans l'art musulman, ce sont des décors, mais d'une telle splendeur, que l'œil en est ravi et comme extasié ; ils éveillent en nous des joies lyriques, des idées de spectacles et de fêtes ; nous associons ces choses aux passés légendaires, aux souvenirs fabuleux de ces civilisations à jamais ensevelies sous les sables des plaines asiatiques. Et ce sont encore les Russes, ces demi-Orientaux, qui ont le mieux su ressusciter ces prestigieux aspects, quand ils vinrent nous donner ces spectacles de danses dont nos yeux sont demeurés éblouis et nos sens enivrés.

L'Allemagne a donc voulu organiser une énorme Exposition des Arts musulmans. L'initiative en partit de Munich, et du palais même de la Résidence, où venaient d'être découverts, roulés dans un appartement, de splendides tapis de Perse demeurés ignorés depuis les deux à trois siècles qu'ils y avaient été laissés en don par une ambassade orientale. L'appel du Prince Régent ne pouvait manquer d'être écouté des souverains mêmes auxquels il s'adressait; le gouvernement égyptien y demeurait insensible, mais le Sultan répondait qu'il enverrait les armes historiques du vieux sérail de Constantinople ; l'empereur d'Autriche les tapis fameux et jamais exposés du château de Schœnbrunn, ainsi que les verres émaillés merveilleux de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne ; le Czar, les armes du Kremlin de Moscou, et les orfèvreries et cuivres sassanides trouvés en Sibérie et au Caucase, qui sont une des richesses du musée de l'Ermitage ; les églises d'Allemagne se dépouillaient toutes des tissus précieux byzantins, sassanides



AIGUIÈRE EN CUIVRE
Asie centrale — Moyen âge
(Collection de M. Polovtzoff. — Saint-Pétersbourg)



Art sassanide — V[e] ou VI[e] siècle
Musée Czartoryski — Cracovie

ou musulmans qui s'y trouvent en si grand nombre. Enfin, les grandes collections privées de France, de Russie et d'Allemagne s'étaient très volontiers prêtées au dépôt de leurs plus beaux objets.

Ce n'est pas la première fois qu'on tentait une Exposition des Arts de l'Islam. Très incomplètes à Paris en 1878 et en 1893, parce que ces arts y étaient encore mal connus ; déjà remarquables en 1885 et en 1906, pour la céramique seule, au Burlington Club de Londres, et en 1890 pour les tapis à Vienne, des expositions de ce genre, limitées, en 1897 et en 1899, aux collections privées de M. Martin à Stockholm et de M. Sarre au musée de Berlin, trouvèrent, je pense, leur plus parfaite expression dans l'Exposition que le Musée des Arts décoratifs de Paris avait organisée en 1903 *(Les Arts,* avril 1903).

Serait-il bienséant de comparer ici les deux tentatives qui se produisirent à ce sujet à sept ans d'intervalle? L'Exposition de Munich a eu à sa tête des organisateurs éminents : sous la haute direction de M. de Tschudi, les premières recherches, confiées au début à M. Martin et à M. Sarre, se trouvèrent très vite dévolues uniquement à M. F. Sarre, et il n'était pas possible de trouver en Allemagne un homme qui en fût plus digne. C'est lui qui a déterminé dans ce pays le grand mouvement d'intérêt à ces arts, par sa propagande si intelligente, ses voyages en Asie (Perse et Mésopotamie), les admirables publications qui en résultèrent, les collections qu'il forma et qui constituent actuellement le premier noyau du Musée d'art musulman de Berlin. Il a su réunir à Munich des choses admirables, dont beaucoup sont et seront toujours difficiles à revoir ; avec un parfait sens éducatif, une petite bibliothèque et une belle collection de photographies encadrées augmentaient singulièrement l'intérêt des visites.

Le rôle de M. Sarre et de ses collaborateurs (M. Kuhnel entre autres) s'est arrêté là. Pourquoi faut-il que de si courageux efforts et tant de merveilleux éléments aient été com-



Photo Bruckmann (Munich).

AQUAMANILE EN CUIVRE
Asie centrale. — Moyen âge
(Collection du comte Bobrinski. — Saint-Pétersbourg)



TAPIS TISSÉ D'ARGENT
Art persan. — XVIe siècle
(A S. M. l'Empereur d'Autriche)



Photos Bruckmann (Munich).

TAPIS DE LAINE
Art arménien. — XVe siècle
(Collection de M. Lamm, de Näsby)

promis par la plus parfaite incohérence et par le plus fâcheux manque de goût à les mettre en œuvre et à les présenter ? Je ne dirai rien du local — qui était imposé et qui tenait du hangar et du caravansérail; — une absence totale de plan logique préalable, des salles tantôt démesurées et tantôt rétrécies et étranglées. Les objets dispersés au hasard, sans groupements médités, ne pouvant se prêter à aucune étude comparative, et sans qu'on puisse objecter les nécessités d'arrangements ingénieux, car ils étaient jetés pêle-mêle dans des boîtes informes auxquelles on n'aurait su appliquer les noms de vitrines; et quand une recherche apparaissait, c'était pour aboutir à montrer d'extraordinaires verreries émaillées, ces objets si précieux, dans un renfoncement de mur, dans une cage dont les montants avaient été sciés dans des planches de caisses d'emballage (comme fond, le mur crépi à la chaux), et flanquée de deux pauvres petits arbres verts taillés en cyprès pour rappeler les délices du généralife de Grenade. J'ai entendu dire « qu'on n'avait pas voulu faire ***Mille et une Nuits*** »... Oh ! non ! qu'ils n'en aient crainte. La simplicité à ce point tendue et volontaire aboutit à la plus offensante prétention, et seule la suprême beauté des choses qui s'offraient aux regards peut faire pardonner aux artistes décorateurs munichois leur inaptitude absolue à créer une harmonie autour d'elles.



TAPIS DE LAINE
Art persan. — XVIe siècle
(Collection de M. F. Sarre, de Berlin)



Photo Bruckmann (Munich).

TAPIS DE LAINE

Art persan. — XVI[e] siècle

(Collection de M. le comte Buquoy, de Rosemberg)

Ceci dit, il serait ridicule de s'attarder à des critiques de cette sorte devant les chefs-d'œuvre révélés. Je laisserai de côté les tissus de soie, sassanides et byzantins, des églises d'Allemagne, qui n'étaient là que comme branche annexe de l'exposition, mais on ne saurait passer, sans y attirer l'attention, sur les orfèvreries et les cuivres sassanides, qui provenaient tous de collections publiques et privées de Russie.

L'histoire de l'art sassanide, encore peu étudié et connu, est pleine d'intérêt, sinon par la beauté des monuments qu'il a produits, du moins par toutes les influences léguées et reçues des vieilles civilisations helléniques ou assyriennes, qui fécondèrent cet art dégénéré mais puissant encore de la Perse antique, et par lui influencèrent si bien l'art croissant en noblesse de la Byzance impériale et toutes les floraisons artistiques qui allaient s'épanouir dans les immenses domaines conquis par les armes arabes. Les tissus de soie sassanides exposés auprès des tissus de soie byzantins sont là pour le démontrer avec abondance, — moins connus étaient jusqu'ici les orfèvreries et les cuivres. Notre Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale possède quelques spécimens d'orfèvrerie et de glyptique sassanides, tels que la coupe en sardoine du Trésor de Saint-Denis, dite de Ptolémée; celle au médaillon de cristal de roche de Chosroès II ; la belle coupe en argent doré avec la figure de la déesse Anaïtis; la coupe en argent doré avec le roi Chosroès II chassant à cheval; une autre avec un tigre marchant au milieu des lotus d'un fleuve, et la splendide aiguière avec les deux lions dressés. — L'Exposition de Munich nous a révélé les pièces célèbres du Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, les plats décorés en argent repoussé sur fond vermeil, de tigres de chaque côté du hom symbolique, de souverains sassanides chassant le lion, — ou d'une tour fortifiée attaquée par des cavaliers.



Photo Bruckmann (Munich).

TISSU DE SOIE A INSCRIPTIONS AU NOM DE NASR-ED-DIN (1293-1341)
Imitation par un artiste chinois d'un tissu musulman
(Marienkirche. — Dantzig)

Bien intéressant était aussi le beau coffret du Musée Czartoryski de Cracovie, aux plaques d'argent repoussé, renfermant, en compartiments réguliers, des griffons, des bêtes s'attaquant, des oiseaux à figures humaines ailées d'un si beau caractère, formes qu'on retrouvera dans des coffrets d'ivoire byzantins ou siciliens, et jusque dans des objets d'art carolingien et roman.

Toute une série de cuivres sassanides n'était pas d'un moindre intérêt. C'étaient des aiguières de cuivre gravé et repoussé, d'époques assez différentes, toutes prêtées par la Russie, le Musée de l'Ermitage, le comte Bobrinsky et M. Polovtzoff, en formes d'animaux ou de vases à becs et anses. Le décor, sur ces derniers, très largement indiqué en motifs floraux de faible relief, ne négligeait pas de répartir sur les anses ou les cols de petits animaux en ronde bosse tels qu'on les retrouvera sur les cuivres

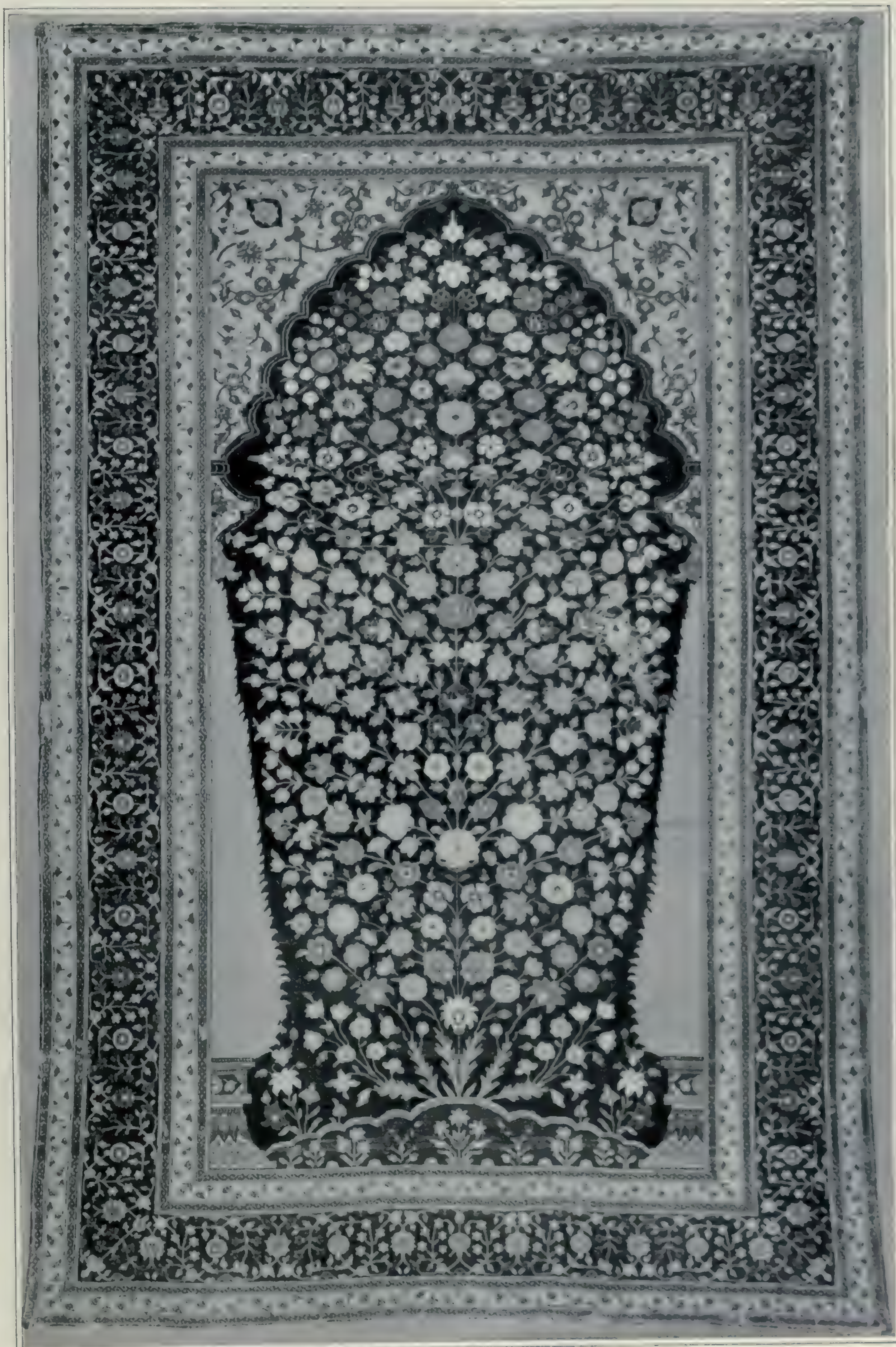


Photo Bruckmann (Munich).

TAPIS DE LAINE

Art hindou. — XVIIe siècle

(Musée des Arts industriels. — Vienne)

de la Mésopotamie arabe aux XIIe et XIIIe siècles. Les nobles pièces en formes de bêtes, cheval, lion, coq, légèrement gravées de rinceaux et d'ornements linéaires, très stylisées et grandioses d'effets, se montraient là les prototypes certains des aquamaniles arabes tels que le cerf du Musée bavarois de Munich ou le lion du Musée de Cassel, — et des pièces de dinanderie de notre moyen âge qui toutes sortirent de tels modèles orientaux.

De si instructives démonstrations d'influences pouvaient encore s'instituer devant les tissus. Ce fut là sans doute la série la plus riche qui s'était trouvée formée à cette exposition. On ne saurait oublier de longtemps les tapis qu'on y put admirer. C'est encore une question très obscure que celle des dates les plus anciennes à donner aux tapis qui nous sont actuellement connus; et s'il est vrai que la mosquée de Konieh, en Asie Mineure, possède encore un tapis que des inscriptions permettraient de dater, selon M. Martin, du XIIIe siècle, il est très probable que nous ne vîmes à Munich aucun tapis qu'on puisse croire antérieur au XVe siècle, et ceux-là même y étaient bien rares de ce type de décor très stylisé, très déformé, où la fleur n'a plus rien de réel, mais affecte des aspects rigides et durs, et dont le très bon spécimen est le tapis que le Musée Frédéric de Berlin acquérait, il y a quelques années, de la collection Graf de Vienne.

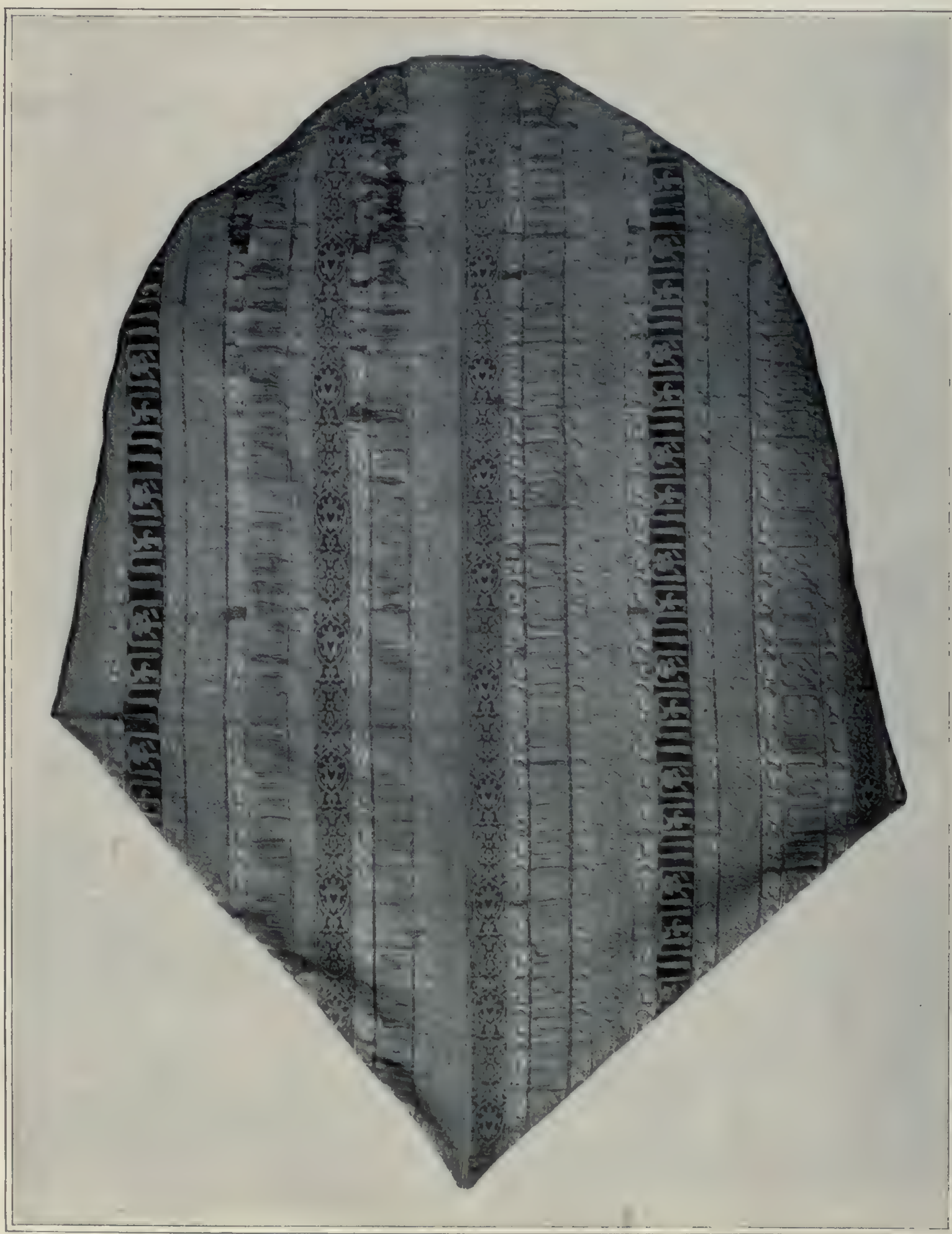


Photo Bruckmann (Munich).

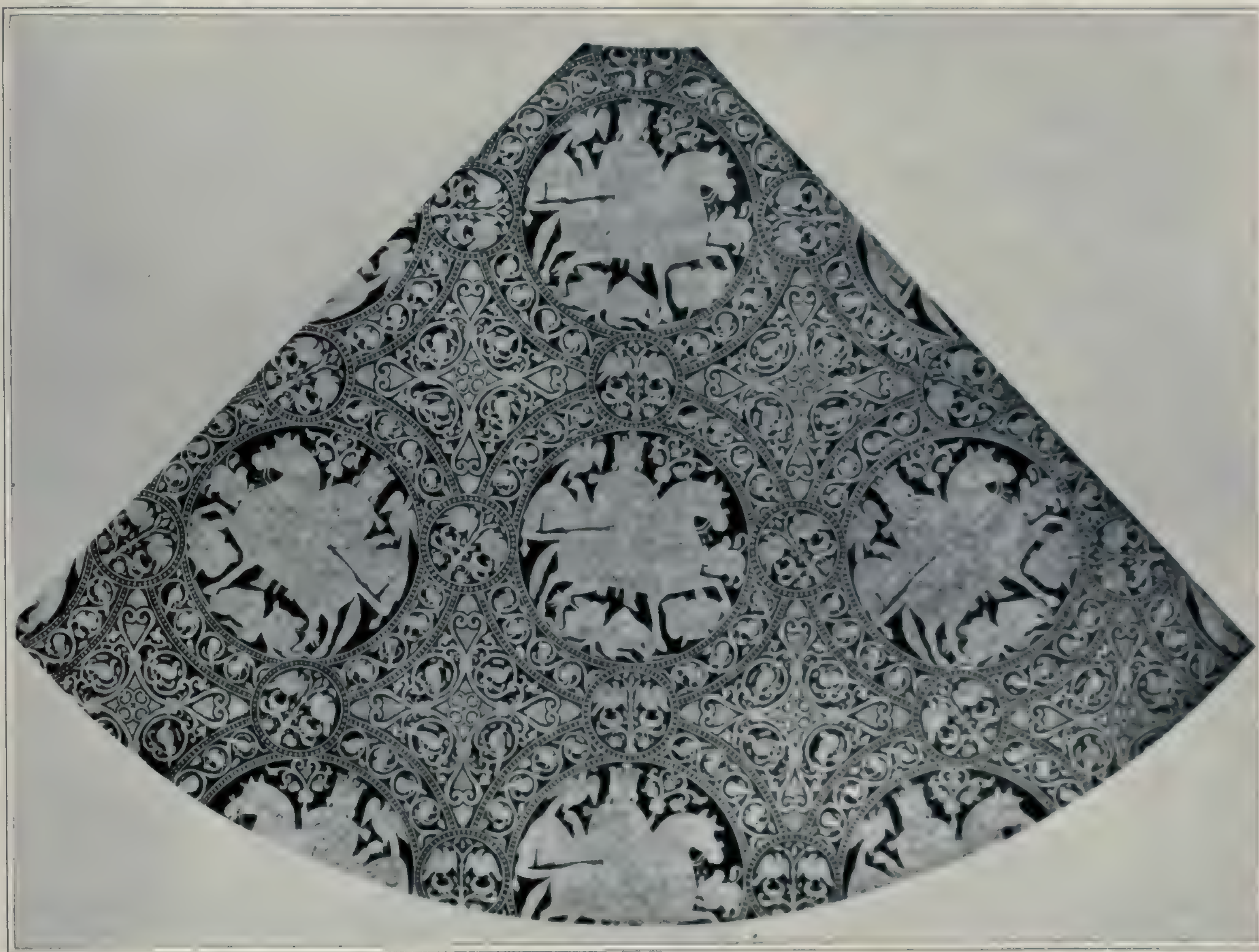
TISSU DE SOIE
Art arabe syrien. — XIVe siècle
(Marienkirche. — Dantzig)

Les tapis du temps des séfévides persans (XVI-XVIIe siècles) à décors de prairies fleuries, parcs ou réserves de chasse animés de galops de cavaliers poursuivant les gibiers, de combats d'animaux, de fuites de bêtes ou de vols d'oiseaux, étaient très nombreux et en exemplaires d'une beauté rare. — Tapis du Musée des Arts industriels de Berlin (à animaux se terrassant), au prince Schwarzenberg de Vienne (avec ses arbres en fleurs, ses oiseaux et ses fauves sur un fond noir), au Dr Sarre (avec ses combats de bêtes), au Musée Czartoryski de Cracovie. Mais de tous, celui des collections de l'empereur d'Autriche au château de Schœnbrunn retenait la plus vive attention. C'est un immense tapis dont le fond de nuances changeantes, vert mousse et abricot, avec un grand médaillon central vert pâle, porte un décor très touffu de cavaliers à larges turbans chassant les guépards, les biches, les lions et les sangliers au milieu d'un parc foisonnant d'arbustes et de fleurs. Une large bordure rouge porte des génies ailés coiffés de mitres et tenant des coupes de fruits. C'est un tapis non plus de laine comme les précédents, mais tissé de soies et d'argent, que le czar Pierre le

Grand offrit jadis à la maison d'Autriche, et qui n'est pas unique, puisqu'il appartient à cette série dont font partie le tapis du palais de Stockholm, offert sans doute en 1639 au duc Frédéric III de Gottorp, et que le roi Charles X Gustave reçut sans doute avec la dot de la princesse Hedwige-Éléonore de Gottorp, — et le tapis merveilleux dont le jeune baron Maurice de Rothschild a hérité avec les extraordinaires collections de sa tante la baronne Adolphe de Rothschild.

Une autre admirable suite de tapis était celle où le décor dispose une vaste jonchée de palmes et de fleurs autour de vases et de lampes suspendus par des chaînettes. Je ne crois pas qu'il y en eût de plus beaux que ceux du Musée de Constantinople ou de M. William de Norristown, avec sa large bordure de grands bandeaux entrelacés.

Deux autres séries y étaient encore bien intéressantes à étudier : celle de l'Inde, tantôt d'une composition bizarre composée de grands rinceaux se terminant par des têtes d'animaux fantastiques (collections Roden, de Francfort, et Jeuniette, de Paris), tantôt d'une composition destinée à être vue verticalement comme un tableau, avec des arbres où perchent des oiseaux, sous lesquels picorent des échassiers ou des faisans, ou bien avec une immense gerbe de fleurs minutieusement traitées dans le détail, sous une forme architectonique de Mirhab (les deux superbes tapis du Musée Industriel de Vienne). — La série des tapis sans doute syriens, crus longtemps espagnols, se rapprocherait, par un décor géométrique où dominent les rouges et les jaunes clairs sur un fond vert mousse, des décors de revêtements céramiques des murs.



CHAPE DE SOIE BROCHÉE
Art de l'Allemagne du sud. — XIe siècle (Imitation de tissus orientaux)
(Dôme de Bamberg)

* * *

Que dire des tissus de soie et des velours ? C'était une féerie inoubliable, et, dans certains morceaux de velours persans, le décor à grands personnages atteint une grandeur saisissante (collections Tschukin, de Moscou, Figdor, de Vienne, Jeuniette et Bacri, de Paris). Mais ne pouvant tout

citer, je crois nécessaire de m'arrêter seulement à deux tissus extraordinaires et peu connus, de la Marienkirche de Dantzig. Le premier, sans doute du XIIIe ou du XIVe siècle, qui servit à former une chasuble, un pluvial et une dalmatique, porte un décor très régulier de bandes alternantes de soies bleu, maïs ou vert, où courent des inscriptions arabes



Photo Bruckmann (Munich).

PLUVIAL EN SOIE TISSÉE
Art persan. — XVIe-XVIIe siècle
(Collection impériale de Moscou)

et des ornements en fils d'or. C'est peu de chose, mais on ne peut imaginer la souveraine harmonie et la richesse apaisée de ce tissu. — Le second est peut-être encore d'un plus rare intérêt; c'est un tissu de soie tramée de fils de papier d'or, de technique et d'origine chinoises, où l'on voit des grands aigles à têtes divergentes et des médaillons en



Photo Bruckmann (Munich).

TISSU DE SOIE

Art persan. — XVIe-XVIIe siècle

(Collection de M. Tschukin. — Moscou)

forme de roues à pans coupés, renfermant des inscriptions en caractères arabes aux titres du sultan mammlouk Nasr-ed-din (1293-1341), exemple nouveau de cette influence réciproque de l'art oriental sur l'Asie bouddhique, que nous avons déjà constatée dans cette soie chinoise conservée au Musée de Tokio, où des cavaliers adossés combattent le fauve enfermé dans la roue du décor sassanide.



Photos Bruckmann (Munich).

VELOURS
Art persan. — XVIe-XVIIe siècle
(Collection de M. Kélékian. — Paris)



VELOURS
Art persan. — XVIe-XVIIe siècle
(Collection de M. Tschukin. — Moscou)

Je ne crois pas enfin qu'aucun visiteur oubliera la vision, au fond de cette salle de lumière morte, dans cette grande vitrine où elle s'enfonçait dans le mystère, de l'extraordinaire chasuble du trésor de la cathédrale de Bamberg où, dans de grands médaillons, des empereurs sur des chevaux au galop, tenant en mains des sceptres à

fleurs de lis, passaient, indifférents aux petits fauves qui se dressaient sous les jambes de leurs montures et aux oiseaux qui voletaient derrière eux. Tout ce décor grandiose apparaissait brodé en or sur un fond de soie noire; mais les siècles ont par parties détruit le fond, puis des réparateurs, à des époques successives et déjà lointaines, ont bouché les trous par des bandes de soie bleue que le temps a altérées et qui sont devenues du bleu des verrières gothiques ; — et les majestueux cavaliers, dans leur éternelle chevauchée, apparaissent ainsi sur un fond lumineux dont les lueurs assombries approfondissent encore le mystérieux éloignement. Il est impossible de ne pas éprouver, devant un si glorieux morceau de tissu, une émotion profonde; et que servirait alors de venir discuter devant une telle œuvre de la prééminence des grands arts sur les arts industriels ? Donné par l'empereur Henri II au Dôme de Bamberg, ce tissu, souvent étudié et publié, est maintenant considéré comme une œuvre d'un atelier de la Basse-Allemagne, peut-être de Ratisbonne, exécutée vers l'an 1000, à l'imitation des tissus orientaux, et c'est à ce titre qu'il a été exposé à Munich parmi toutes les œuvres musulmanes.



RELIQUAIRE EN CRISTAL DE ROCHE
Art fatimite d'Égypte — XIe siècle
(Église Sainte-Ursule — Cologne)



Photos Bruckmann (Munich). CROISSANT EN CRISTAL DE ROCHE
Au nom du Sultan fatimite d'Égypte Mostenser Billah, 1020-1035
(Musée germanique. — Nuremberg)

. * .

Après les tissus, ce sont les verreries émaillées qui firent sur le public la plus grande impression. Il faut reconnaître que le choix en était remarquable. Comme préface était



RELIQUAIRE EN CRISTAL DE ROCHE
Art fatimite d'Égypte — XIe siècle
(Église de Hochelten — Allemagne)

une petite série de cristaux de roche taillés, dont la plus grande partie est de l'époque des sultans Fatimites du Caire, tels que le beau disque du Musée de Nuremberg, monté en ostensoir au xve siècle sur un beau pied d'orfèvrerie gothique, et qui porte une inscription au nom du sultan Mostanser Billah (1020-1035); — ou le petit lion couché, avec une tour en argent doré sur le dos, de l'église Sainte-Ursule de Cologne ; — ou bien le reliquaire en forme de poisson, monté sur trois pieds d'orfèvrerie, de l'église de Hochelten.

Quant aux Verres émaillés, la succession en était surprenante, non moins que la variété; on pouvait remarquer quelques verres très anciens, retrouvés dans des tombeaux de l'Égypte et de la Syrie, au décor modelé en relief, fleurs et animaux, verres blancs sans émail (collections Martin, Fouquet, Musée de Berlin). Puis, quand le décor émaillé apparaît (frises de cavaliers chassant le gibier ou jouant au polo), il semble en étroite connexion avec les décors que nous rencontrons sur les faïences de Rhagès ou sur les plus anciens cuivres de la Mésopotamie, et nous pouvons aussi considérer ces beaux verres comme du xiiie et du xive siècle, sans doute fabriqués à Alep et à Damas, dont tous les écrivains et voyageurs vantent la renommée des verriers à cette époque. Le gobelet du Musée de Cassel, mais surtout la merveilleuse bouteille du comte de Pourtalès à Saint-Pétersbourg, si pure et dont la transparence laiteuse donnait tant d'accent et de vivacité



AIGUIÈRE DE CUIVRE
Art arabe. — xiiie siècle
(Collection de M. Peytel. — Paris)

aux galops de cavaliers qui entouraient la panse, peuvent être signalés comme des chefs-d'œuvre de ce genre. Le décor de personnages de même style se retrouve encore, mais avec des éléments floraux plus touffus, sur un grand flacon, superbe de forme, mais dont les émaux, altérés par une excessive cuisson, se sont assombris, appartenant à la cathédrale Saint-Étienne de Vienne, — pièce à laquelle est très supérieur le flacon à anses de la même cathédrale de Vienne, au décor si délicat de petits médaillons en ors légers et en touches rouges, ponctué de petites perles en relief et se détachant sur un fond cendré d'argent qui s'explique par l'adhérence intérieure de cendres que l'objet, comme reliquaire, renferma. Verre dont je ne connais pas l'analogue comme raffinement. — Superbes encore de forme et de réussite d'émail étaient le grand vase à anses et la coupe appartenant au Dr Sarre, — et très intéressante était la suite des belles lampes de mosquées, offrant le décor de



Photo Bruckmann (Munich)

VASE DE CUIVRE
Art arabe. — xiiie siècle
(Collection de M. Peytel. — Paris)



FLACON EN VERRE ÉMAILLÉ
Art arabe de Syrie. — XIV[e] siècle
(Église Saint-Étienne. — Vienne)



FLACON EN VERRE ÉMAILLÉ
Art arabe de Syrie. — XIV[e] siècle
(Église Saint-Étienne. — Vienne)



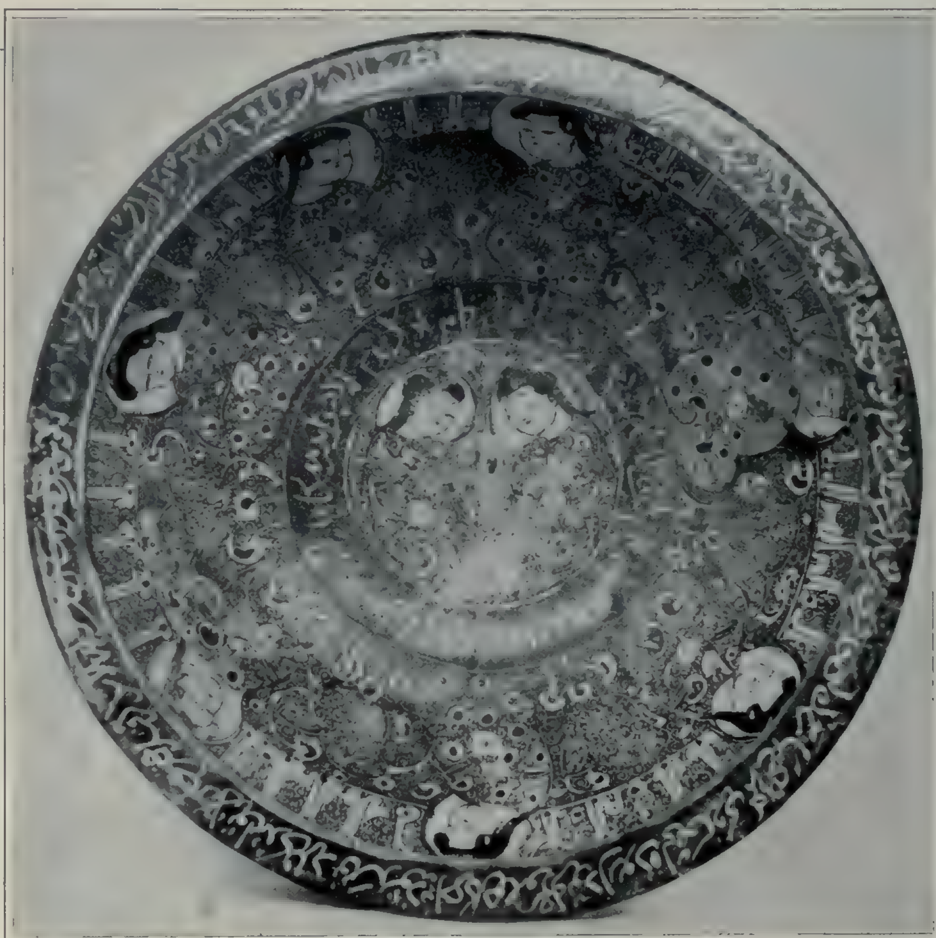
PLAT DE FAÏENCE LUSTRÉE
Fouilles de Rhagès. — Perse. — XIIIe siècle
(Collection de M. J. Doucet. — Paris)

ces types retrouvés dans le sol de Sultanabad, contemporains ou légèrement postérieurs à ceux de Rhagès, dont ils étaient comme une dégénérescence et une fabrication provinciale.

Les si nobles pièces de Rakka (Euphrate), contemporaines des Abbassides, — et celles qui montrent à quel point fut vif en Égypte, sous les Fatimites, le goût des pièces de céramique lustrée, ne manquaient pas à cette exposition, où MM. Doucet et le Dr Fouquet avaient envoyé ce dont ils sont le plus fiers : le premier, le grand vase aux caractères koufiques déformés en relief, qui composent sur la panse le plus grandiose décor ; le second, le beau vase avec les poissons sur l'épaulement. Les beaux décors du lustre ou du dessin animé se retrouvent encore sur les beaux vases (dits albarelli) qu'on peut supposer syriens (Musée de Francfort) et sur les splendides plats de l'Espagne moresque. Dans cette série, rien qui fût très remarquable, et la seule raison fut l'abstention de M. de Osma, dont on avait trop escompté le prêt ; mais du moins les ateliers andalous de Talavera grandes inscriptions aux noms et titres du sultan mammlouk d'Égypte, El Hassan (1347-1361) (collection Kaufmann, et Musée d'Histoire naturelle de Vienne), ou bien le décor floral touffu et trop chargé d'émail, caractéristique du sultan mammlouk Barkouk (1382-1399).

* * *

Si la céramique ne nous a pas révélé beaucoup de pièces qui fussent nouvelles, le choix en était très suffisant pour les époques les plus anciennes de la Mésopotamie et de la Perse, et pour reconnaître les nombreuses familles de cette céramique admirable qui, depuis dix ans, sort avec tant d'abondance du sol iranien ; on a pu admirer ainsi les pièces des fouilles de Rhagès (XIIIe siècle), à décor de personnages et d'animaux, soit en peinture polychrome, soit en reflets lustrés, ou à émail bleu foncé ou turquoise, rehaussé de touches ocreuses ou blanches et de folioles d'or apposés superficiellement et à peine incorporés à la couverte par une seconde et légère cuisson à feu de moufle ; — puis la variété de tous



Photos Bruckmann (Munich).

PLAT DE FAÏENCE LUSTRÉE
Fouilles de Rhagès. — Perse. — XIIIe siècle
(Collection de M. Gans. — Francfort-sur-Mein)

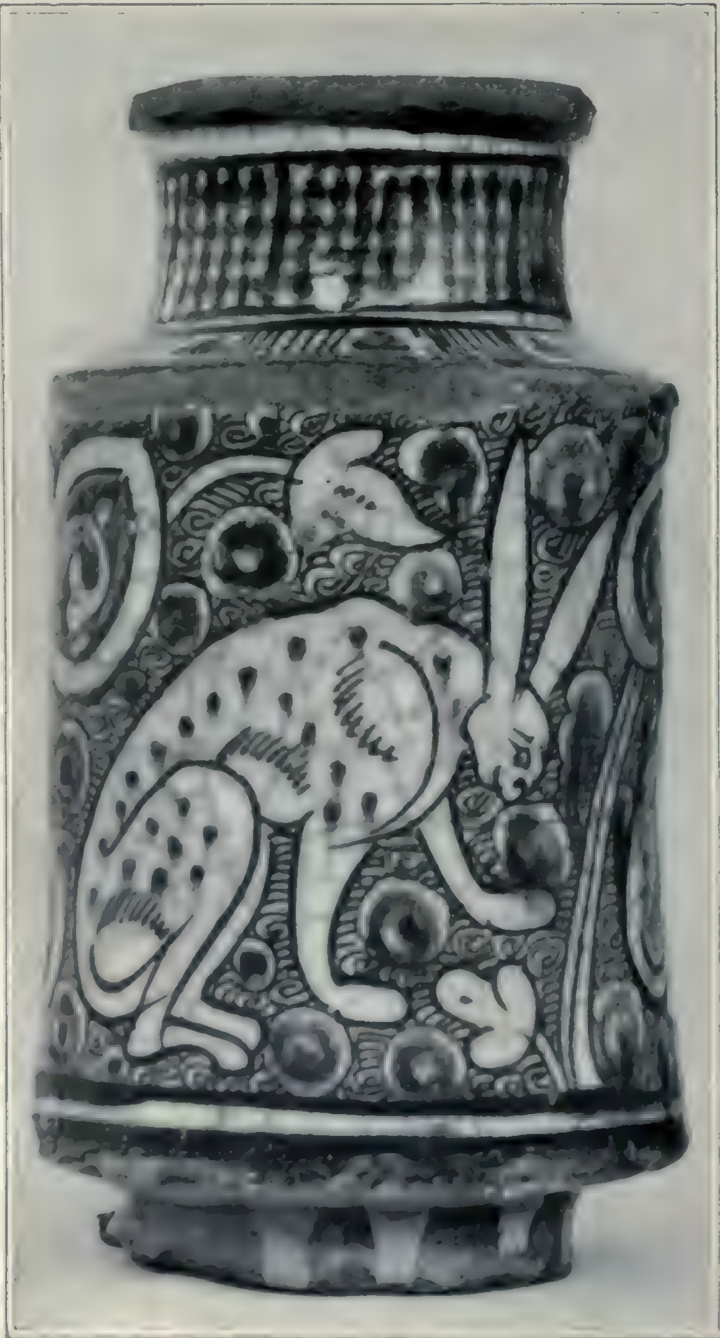


Photo Bruckmann (Munich)

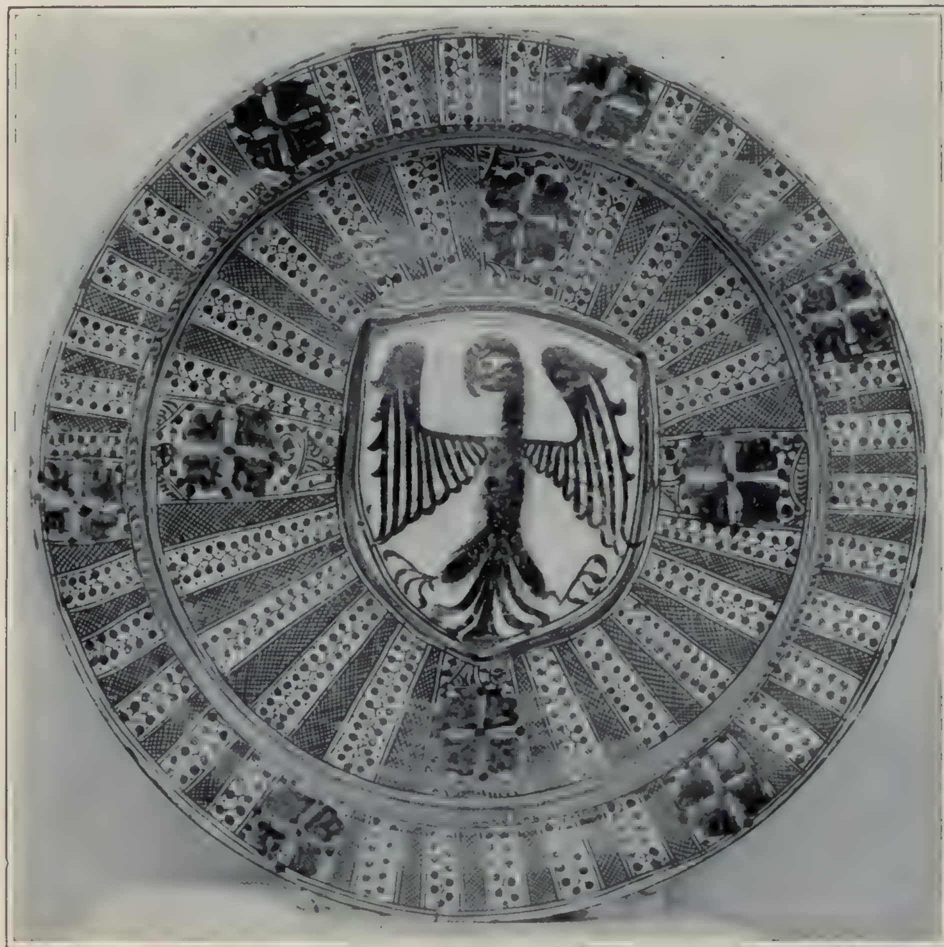
ALBARELLO DE FAIENCE
Art syrien. — XIVe siècle
(Collection de M. Canessa. — Paris)



BOUTEILLE DE FAIENCE
Fouilles de Rhages (Perse). — XIIIe siècle
(Collection de M. Sivadjian. — Paris)



ALBARELLO DE FAIENCE BLEUE ET LUSTRÉE
Art syrien. — XIVe siècle
(Musée des Arts industriels. — Francfort-sur-Mein)



PLAT EN FAÏENCE LUSTRÉE
Art hispano-moresque. — Valence. — xve siècle
(Collection de M. Van Gelder. — Hollande)

d'Arenberg de Bruxelles, aux noms et titres de Malik Salih Ayyub, sultan d'Égypte et de Damas (1240-1249), avec ses riches rinceaux, ses entrelacs et ses personnages nimbés debout sous des arcatures.

Mais la pièce incomparable, jusqu'ici inconnue, dont la forme est impeccable et qui brillait de tous ses argents et de ses cuivres rouges comme un pur joyau, était le chaudron à anse que possède le comte Bobrinsky à Saint-Pétersbourg; on y trouve, alternant, deux frises circulaires d'inscriptions dont les traits verticaux finissent en têtes humaines et deux frises de cavaliers, de fauves et d'oiseaux. Et l'éminent orientaliste Max Van Berchem y put déchiffrer une inscription de la plus haute importance archéologique où se rencontrent les noms du propriétaire, des deux artisans, le chaudronnier et le damasquineur; la date d'exécution (559 de l'Hégire (1150), et la ville persane d'origine. — Ainsi se trouve confirmée cette fabrication iranienne, déjà bien ancienne au xiie siècle, des cuivres incrustés d'argent, que, dans une étude bien importante du *Journal asiatique, 1904*, M. Max Van Berchem avait déjà pu affirmer au xve siècle étaient représentés par l'amusant plat du Musée de Sigmaringen, sur lequel on voit passer, hésitants et effarouchées, quatre antilopes; — assez pauvrement représentés étaient les ateliers de l'Asie Mineure du xvie et du xviie siècle, et si la série des plats dits de Damas, au splendide décor floral à deux bleus, se tenait, grâce surtout au beau plat, avec les pavots, du musée de Hambourg, la série aux beaux rouges tomate, dite de Rhodes, aussi bien en plaques de revêtement qu'en plats ou en pièces de formes, était de la plus fâcheuse pénurie.

* * *

Parmi les cuivres, dont Paris peut s'enorgueillir d'avoir les plus belles collections, brillaient surtout les pièces qu'avaient envoyées MM. Peytel, Paul Garnier, Edmond Guérin, Raymond Kœchlin, baronne Delort de Gléon et le Musée des Arts décoratifs. On revit avec joie l'extraordinaire bassin, si beau de décor et si pur d'exécution et de conservation, du duc



Photos Bruckmann (Munich).

PLAT EN FAÏENCE
Damas. — xvie siècle
(Musée des Arts industriels. — Hambourg)

être représentée par cette charmante petite aiguière datée de Naktchivan (Perse 1190), que le Musée du Louvre doit à la générosité de M. Piet-Lataudrie, et dont nous sommes heureux de rapprocher, en la reproduisant ici, une petite aiguière tout analogue de forme de la collection de M. Peytel, dont l'inscription incrustée d'argent donne le nom d'Ali Isfaraïn.

Enfin, trois monuments du métal, capitaux pour l'archéologie musulmane, étaient réunis pour la première fois. L'un était ce précieux bassin de cuivre du Musée Ferdinandeum d'Inspruck, décoré en émaux cloisonnés de médaillons à animaux vert, bleu et jaune, et d'un médaillon blanc central dans lequel trône un souverain dont le nom et les titres se retrouvent dans l'inscription circulaire qui court sur le rebord de la pièce. Pièce faite pour un prince ortokide d'Amid et d'Hisn Keïfa « Rouk el Daoula Daoud ibn Sokman ibn Ortok » qui y régna jusque vers 1148, et qui est unique pour nous confirmer d'une façon précise la technique des émaux cloisonnés que les plus anciennes civilisations de l'Iran avaient pratiquée, et qui s'était ainsi transmise aux artisans d'une petite cour de la Mésopotamie.



PLAT EN FAIENCE
Talavera — XVe siècle
(Musée de Sigmaringen)

La seconde pièce, admirable d'ailleurs, était un miroir rond, de bronze décoré de médaillons avec les signes du Zodiaque, muni d'un



Photos Bruckmann (Munich).

PLAT EN FAIENCE POLYCHROME
Rhages (Perse). — XIIIe siècle
(Collection de M. Peytel. — Paris)



PLAT EN FAIENCE POLYCHROME
Perse. — XIVe siècle
(Collection de M. Gans — Francfort-sur-Main)



COFFRET D'IVOIRE
Art italien à influences orientales. — XIe-XIIe siècle
(Collection de M. Wernher. — Londres)

anneau central pour le prendre (forme et décor d'une transmission certaine de la Chine, où des miroirs tout analogues étaient fondus sous la dynastie des Han, deux siècles avant et après l'ère chrétienne), et portant une inscription aux noms et titres d'un prince ortokide, Urtug Shah, de la branche de Karput, au XIIIe siècle. — Pièce d'un intérêt considérable, qu'avait publiée jadis Reinaud, quand elle était dans la collection du duc de Blacas, et qu'on croyait à tout jamais perdue depuis cinquante ans ; et qu'il faut savoir gré infini aux organisateurs d'avoir retrouvée dans la collection du prince Wallerstein de Œttingen, — et dont je suis bien heureux de donner une si belle reproduction à la place du maigre et peu fidèle dessin de Reinaud.

La troisième pièce était le grand bassin de cuivre aux



Photo Bruckmann (Munich).

COFFRET D'IVOIRE
Art musulman. — Espagne. — X^e-XIe siècle
(Musée Frédéric. — Berlin)



Photo Bruckmann (Munich).

CHAUDRON DE CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT

Perse. — Daté de 1150

(Collection de M. le comte Bobrinski. — Saint-Petersbourg)

incrustations d'argent d'une finesse inouïe, d'une conservation invraisemblable, qui lui laissaient d'ailleurs un aspect de sécheresse d'exécution indéniable, et que le Sultan avait consenti à distraire de son Trésor impérial. Pièce capitale, qui porte une grande inscription au nom du sultan d'Égypte Kaitbey (xve siècle), et qui se trouve entre les mains des souverains ottomans depuis la conquête de l'Égypte.

***

Le Sultan avait d'ailleurs, en ces circonstances, fait preuve d'une libéralité bien grande, et ce fut une grande surprise et un éblouissement de voir réunis qnelques-uns des plus beaux ornements, quelques-unes des plus belles armes du vieux sérail de Constantinople.

Quel prodige que la ceinture aux six plaques d'acier ajourées d'ornements géométriques et d'un cavalier, rehaussées d'or et reliées par des filets de velours cramoisi, chef-d'œuvre d'un armurier persan, qui l'avait faite pour le shah Ismaïl et qui tomba entre les mains de Selim II quand il remporta sur les Séfévides la victoire de Chaldiran, en 1514 ! — et l'adorable petite ceinture aux trois plaques aux ornements géométriques fleuris en acier noir sur fond d'or, et répétant l'inscription « Nur Allah ! ». — Comment oublier la richesse fine et précieuse de ce beau casque d'acier noir sur lequel des bêtes en relief s'attaquent, et où brille seul l'or d'une inscription circulaire au nom du shah Thamasp, à la date de 1586 ? Et ce sabre extraordinaire dont la poignée d'ivoire porte des ornements d'or ciselé dont la finesse déconcerte, et qui porte l'inscription au nom de Soliman Ier le Magnifique et la date de 1528 ? Et, après la vitrine, qui renfermait encore de splendides armes prêtées par le sultan, succédaient d'autres vitrines pleines de casques ou de sabres prêtés par le Musée de Dresde, le Zeughaus de Berlin, le Musée



MINIATURE
Art hindou. — XVIIe siècle
(Collection de M. Schulz. — Allemagne)



Photos Bruckmann (Munich).

PLAQUES D'IVOIRE D'UN COFFRET
Art arabe. — XIe siècle
(Collection Carrand, au Musée du Bargello. — Florence)

de Vienne et l'Armeria de Moscou. — Réunion incomparable, qu'on ne reverra de longtemps où scintillaient, des feux de leurs pierres précieuses, les poignées de sabres, où brillaient d'un ton sourd les lames damasquinées, les casques incrustés d'inscriptions ou de cannelures d'argent.

Les bois sculptés et les ivoires étaient très rares à Munich, et l'on ne pouvait vraiment se faire aucune idée de ce que furent les réussites plastiques de ces deux arts en Égypte et en Espagne. Seul le beau coffret du musée Frédéric de Berlin, avec ses animaux se poursuivant ou s'attaquant dans de souples rinceaux qui les enferment comme dans des médaillons, rappelait les beaux travaux qui étaient exécutés pour les khalifes de Cordoue au x[e] et au xi[e] siècle.

Les plaques de coffret de la collection Carrand, du musée du Bargello, à Florence, que complètent si bien les fragments de la collection V. Gay, au musée du Louvre, permettaient au moins de faire quelques constatations intéressantes. Ces plaques d'ivoire avec leurs sujets de chasse,



PLATEAU EN CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
Avec inscription au nom du Sultan d'Égypte Kait-bey. — xv[e] siècle
(Trésor Impérial — Constantinople.)



Photos Bruckmann (Munich).

BASSIN DE CUIVRE INCRUSTÉ D'ARGENT
Au nom d'un Sultan d'Égypte. — xiii[e] siècle
(Collection de M. le duc d'Arenberg — Bruxelles.)



PLATEAU DE CUIVRE A ÉMAUX CLOISONNÉS
au nom d'un prince ortokide d'Amid.
1re moitié du XIIe siècle
(Musée Ferdinandeum. — Inspruck)

traordinaire beauté. — Ceux qui ont eu la rare fortune de pouvoir feuilleter l'énorme recueil que le sultan avait bien voulu laisser sortir de sa bibliothèque d'Yildiz Kiosq n'oublieront jamais la joie qui leur fut réservée. — Sur ces grands feuillets étaient contrecollés de nombreux dessins et miniatures provenant d'écoles très diverses arabes, persanes, mongoles, arrachés à des livres de l'Asie centrale, de Samarkand ou d'Hérat, et où l'intérêt allait surtout à des pages de dessins au crayon, où les animaux dans les feuillages et les personnages apparaissaient traités avec un souci de vérité, un sentiment de la vie et un style qui décelaient une maîtrise absolue dans l'art du dessin.

Que de belles pages ensuite apparaissaient encadrées sur les murs! D'abord de ces primitives écoles de la Mésopotamie, où les visages apparaissent de type profondément sémite, reflets véridiques de la vie du peuple arabe dans ces grandes cités où les khalifes abbassides retenaient tant leurs musiciens, leurs danseuses, sont très curieuses par l'analogie de types qu'elles présentent avec certains cuivres arabes ou certains verres émaillés. Si les panneaux à décors animés du Maristan de Kaloun, au Caire, ne nous sont plus connus, les planches de Prisse d'Avesne nous montrent du moins des sujets et des types assez pareils ; il faut constater aussi que le décor des robes des personnages à combinaisons géométriques rappelle assez bien aussi les assemblages de panneaux de bois des portes d'Égypte ou de Syrie, et de même aussi les bois que le musée de Constantinople a recueillis des monuments seldjoukides de Konièh.

* * *

Il ne me reste que bien peu de place pour dire un mot des manuscrits et des miniatures de livres. C'eût été une bien riche source d'informations sur cet art du dessin et de la miniature chez les Arabes et les Persans, dont on commence à découvrir, après tant d'années d'indifférence, l'ex-



Photos Bruckmann (Munich).

MIROIR DE BRONZE
au nom d'un prince ortokide de Karput. — XIIIe siècle
(Collection du prince de Wallerstein Œttingen. — Allemagne)



Photo Bruckmann (Munich).

COUVERTURE DE LIVRE EN CARTON LAQUÉ

Art persan. — XVII[e] siècle

(Musée des Arts industriels. — Hambourg)

d'artistes et d'écrivains : Bagdad, Wassit, Samarra. Le fameux livre Makamat de Harriri, du fonds Schefer, à la Bibliothèque nationale, est daté de 1237 et porte le nom d'un artiste de Wassit ; les feuilles détachées de deux manuscrits qui appartenaient au Dr Martin, présentent des personnages de costumes et de style tout semblables; l'un portait la date de 1180, l'autre de 1223, avec le nom d'Abdullah el Fadhl de Bagdad. Et l'on pouvait voir en même temps, à la Bibliothèque royale de Munich, provenant du fonds Quatremère, une belle cosmographie de Gazwini, avec des personnages à turbans de type arabe encore analogue, dans laquelle la date de 768 de l'Hégire (1366) et le nom de Damas indiquaient bien encore une survivance de style arabe qui s'était maintenu en Syrie.



Photo Teufel (Munich). MINIATURE D'UNE COSMOGRAPHIE DE GAZWINI
Datée de Damas 1366
(Bibliothèque de Munich)

Quant aux miniatures persanes du temps des Séfévides du XVIe siècle et de Shah Abbas, elles étaient extrêmement



Photo Teufel (Munich). MINIATURE D'UNE COSMOGRAPHIE DE GAZWINI
Datée de Damas 1366
(Bibliothèque de Munich)



Photo Bruckmann (Munich). PRISONNIER MONGOL
Miniature, art d'Asie centrale. — XIVe siècle
(Collection de M. J. Doucet. — Paris)



Photo Bruckmann (Munich)

COUVERTURE DE LIVRE EN CARTON LAQUÉ

Art persan. — XVII[e] siècle

(Musée des Arts industriels de Dusseldorf)

Photos Bruckmann (Munich).

CASQUE D'ACIER BRUNI
au nom de Schah Thamasp. — Art persan, 1586
(Trésor impérial. — Constantinople)

CASQUE A INSCRIPTION INCRUSTÉE D'OR
Art persan. — XVIe siècle
(Trésor impérial. — Constantinople)

CASQUE A DÉCOR INCRUSTÉ D'OR
Art persan — XVIe siècle
(Musée national — Munich)

CASQUE A RINCEAUX INCRUSTÉ EN ARGENT
Art turc — XVIe siècle
Collection de M. F. Sarre. — Berlin



Photos Bruckmann (Munich).

MINIATURE
Art persan. — XVIe-XVIIe siècle
(Collection de M. Ch. Read. — Londres)

nombreuses. D'un bien grand intérêt sont les deux grandes miniatures appartenant à M. Doucet, représentant, l'une, un Mongol emprisonné dans une sorte de carcan de bois, ayant auprès de lui son arc et ses flèches, et l'autre, si l'on en croit l'identification du Dr Martin, un prince turc peint par le grand artiste persan Behzadé, d'après un portrait de Gentile Bellini, au cours de son séjour à Constantinople.

Mais parmi toutes les belles miniatures présentées, deux collections parisiennes, celles de M. Golubev et de M. Raymond Kœchlin, et une collection anglaise, celle de M. Ch. Read, se recommandaient par des miniatures d'une beauté exceptionnelle. Des dix pages du merveilleux livre de M. Read, deux étaient d'une beauté si rare qu'on y revenait sans cesse, en s'abandonnant à leur charme captivant. C'étaient deux figures dessinées au crayon, d'un trait d'une ténuité subtile, de l'art le moins appuyé et le plus délicat, et seules quelques légères traces d'or le réchauffaient de son éclat discret; ces figures longues, distinguées, avaient, dans leurs poses légèrement penchées, la souplesse et la flexibilité des tiges de fleurs. Et comment expliquer que des visages de vie peu expressive, et si peu individuels, vous retiennent ensorcelés par la séduction de leurs lignes et la langueur de leurs attitudes? C'est là toute la magie de l'Orient.

De la collection de M. Schulz était une miniature hindoue signée Maler Khane Sadan, où plus de trente figures pressées, toutes si individuelles et vivantes, donnaient une haute idée de l'art du portrait chez les peintres des sultans mongols de l'Inde au XVIIe siècle.

Et maintenant, de toutes ces merveilles réunies un temps si court pour notre plus grande joie, il ne reste que le souvenir. Que ces images du moins le fixent avec un peu plus de précision, en attendant le bel album de planches que les organisateurs nous ont promis.

GASTON MIGEON.



MINIATURE
Art persan. — XVIe-XVIIe siècle
(Collection de M. de Golubev. — Paris)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

LES ARTS

NEUVIÈME ANNÉE — 1910

TABLE DES MATIÈRES

TEXTE

MUSÉES

COLLECTIONS

EXPOSITIONS

DISSERTATIONS ET POLÉMIQUES

TRIBUNE DES ARTS

TABLE DES GRAVURES

TABLE GÉOGRAPHIQUE

MUSÉES

MUSÉE DU LOUVRE

BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS (PARIS)

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

HÔTEL DU MINISTÈRE DE LA JUSTICE

CHATEAU DE MALMAISON

GALERIE NATIONALE DE LONDRES

MUSÉE ROYAL DE BRUXELLES

MUSÉE ROYAL DE LA HAYE

PINACOTHÈQUE DU CAPITOLE (ROME)

COLLECTIONS (1)

(1) La résidence du collectionneur n'est point indiquée lorsque c'est Paris.

EXPOSITIONS

5e EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE LA PEINTURE A L'EAU

UNE EXPOSITION DE MADEMOISELLE LOUISE-C. BRESLAU

EXPOSITION AU PALAIS DE BAGATELLE

EXPOSITION DE CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE
VINGT PEINTRES DU XIXe SIÈCLE

SALON D'AUTOMNE

PREMIÈRE EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ ANGLAISE DES ARTISTES GRAVEURS-IMPRIMEURS D'ESTAMPES ORIGINALES EN COULEURS

EXPOSITION DE L'ART BELGE AU XVIIe SIÈCLE, A BRUXELLES

TABLE ALPHABÉTIQUE ET SYSTÉMATIQUE

TABLEAUX PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES

SCULPTURES

OBJETS D'ART

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

ART DÉCORATIF. — MOBILIER. — ÉTOFFES

ÉMAUX (1). — FAIENCES. — PORCELAINES VERRE ÉMAILLÉ

(1) Voir ci-dessous *Émaux d'église et Objets religieux*.